

**UNIVERSIDADE ESTADUAL DE CAMPINAS  
INSTITUTO DE ARTES**

**Eduardo Nespoli**

**Performance, corpo e tecnologia:  
operações rituais e percepção**

Tese de Doutorado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes do Instituto de Artes da Universidade Estadual de Campinas, para obtenção do Título de Doutor em Artes.

Orientadora: Profa. Dra. Regina Aparecida Polo Müller.

CAMPINAS  
2009

**FICHA CATALOGRÁFICA ELABORADA PELA  
BIBLIOTECA DO INSTITUTO DE ARTES DA UNICAMP**

Nespoli, Eduardo.  
N372p      Performance, corpo e tecnologia: operações rituais e  
percepção. / Eduardo Nespoli. – Campinas, SP: [s.n.], 2009.

Orientador: Prof<sup>ª</sup>. Dra. Regina Aparecida Polo Müller.  
Tese(doutorado) - Universidade Estadual de Campinas,  
Instituto de Artes.

1. Performance. 2. Música. 3. Ritual. 4. Xamanismo.  
5. Instalação. 6. Percepção. I. Müller, Regina Aparecida Polo.  
II. Universidade Estadual de Campinas. Instituto de Artes.  
III. Título.

(em/ia)

Título em ingles: “Performance, body and technology: ritual operations  
and perception.”

Palavras-chave em inglês(Keywords): Performance ; Music ; Ritual ;  
Shamanism ; Installation ; Perception.

Titulação: Doutor em Artes.

Banca examinadora:

Prof<sup>ª</sup>. Dra. Regina Aparecida Polo Müller.

Prof. Dr. Cassiano Sydow Quilici.

Prof. Dr. John Cowart Dawsey.

Prof. Dr. Lucio José de Sá Leitão Agra.

Prof<sup>ª</sup>. Dra. Marianna Francisca Martins Monteiro.

Prof<sup>ª</sup>. Dra. Maria de Fátima Morethy Couto.

Prof<sup>ª</sup>. Dra. Rose Satiko Gitirana Hikiji.

Data da defesa: 14-08-2009

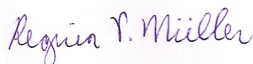
Programa de Pós-Graduação: Artes.

**UNIVERSIDADE ESTADUAL DE CAMPINAS**  
**INSTITUTO DE ARTES**  
**PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES**

A Comissão Julgadora dos trabalhos de Defesa de Tese de Doutorado, em sessão pública realizada em 14 de Agosto de 2009, considerou o candidato Eduardo Nespoli Aprovado.

**Instituto de Artes**  
**Comissão de Pós-Graduação**

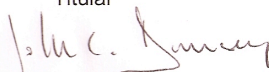
Defesa de Tese de Doutorado em Artes, apresentada pelo Doutorando Eduardo Néspoli - RA 931717 como parte dos requisitos para a obtenção do título de Doutor, perante a Banca Examinadora:



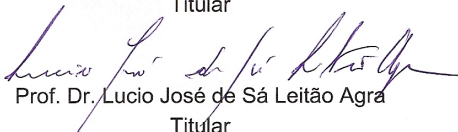
Profa. Dra. Regina Aparecida Polo Muller  
Presidente



Prof. Dr. Cassiano Sydow Quilici  
Titular



Prof. Dr. John Cowart Dawsey  
Titular



Prof. Dr. Lucio José de Sá Leitão Agra  
Titular



Profa. Dra. Marianna Francisca Martins Monteiro  
Titular

*Para Maju e Myrá, por todos os nascimentos.*



## AGRADECIMENTOS

Gostaria de agradecer, inicialmente, ao povo Asuriní do Xingu por ter me recebido em sua aldeia e permitido minha estadia, assim como o acompanhamento de suas atividades. Agradeço especialmente a *Moreyra*, *Apebú*, *Paradjuá* e *Takamuin* por todo o acolhimento, simpatia e esclarecimento acerca de diversas questões sobre sua cultura. Agradeço a *Paradjuá*, *Ativa*, *Takamuin* e *Manduka* pelos peixes e outras carnes recebidas de presente, a *Myrá* pela cordialidade e pelos sucos de açaí. Agradeço ao Beto pela receptividade e pela cooperação com a pesquisa. Gostaria também de agradecer a Regina Müller por ter proporcionado a abertura desta experiência de vida e arte. Agradeço a Alice Villela por todas as conversas e ajudas durante o trabalho de campo. Agradeço ao Prof. Cassiano Sydow Quilici por todos os comentários e sugestões no processo de qualificação. Suas contribuições foram fundamentais para a finalização deste trabalho. Agradeço a Profa. Graziela Rodrigues pelas sugestões e provocações, muito bem colocadas, e de fundamental importância para o processo de pesquisa. Meus agradecimentos a todo o pessoal do Núcleo de Antropologia, Performance e Drama (NAPEDRA), pelas discussões acerca da antropologia e da arte. Agradeço especialmente ao John e a Franci pelas sugestões colocadas no seminário interno, principalmente aquelas relacionadas a obra de Gell.

Um agradecimento especial aos amigos Sandro Canavezzi e Daniel Barreiro, pelas discussões sobre arte e tecnologia e pelas oficinas sobre max/msp/jitter. Agradeço ao Gabriel Feltran pelos debates sociológicos. Agradeço Alexandra e Bibi pela experiência nos processos artísticos e nas improvisações audiovisuais. Agradeço a Osvaldo Martins e a Edna Stella Martins pela recepção e confiança. Agradeço a Leonardo Nespoli e Grasielle Nespoli pela presença, amizade, carinho e presentes. Agradeço a Vinícius e a Laura pela paciência. Agradeço a Maju pela sua presença, amor, companheirismo e experiência artística. E, finalmente, agradeço a todos os amigos, alunos e companheiros de trabalho da UFSCar, que direto ou indiretamente cooperaram em minha pesquisa e trajetória de vida.

## RESUMO

Este trabalho foi realizado a partir de dois olhares: de um lado, o olhar que busca uma poética de criação, localizada no domínio da arte contemporânea; de outro, o olhar que estuda o ritual e as operações criativas em performances tradicionais. Estes dois olhares formam uma única percepção, que explora o tema da transformação corporal e da criação em performance, focado na relação do corpo com o espaço, o som e os objetos. Para estudar estas relações, investiguei no ritual xamanístico denominado *maraká*, realizado pelo povo indígena Asuriní do Xingu, os elementos operacionais de sua performance, as relações que o xamã e o *wanapy* (papéis rituais do *maraká*) desenvolvem com a preparação do espaço e o manuseio de objetos plásticos e sonoros enquanto agentes de sua transformação corporal. Acompanhei o processo de preparação do espaço ritual do *maraká* e assisti a realização dos ritos. Esta investigação, por sua vez, forneceu recursos para observar uma relação específica que a Arte da Performance desenvolve com o espaço, os objetos e as tecnologias contemporâneas: estes elementos são utilizados para transformar as percepções, como os objetos utilizados no ritual *maraká*. Tecendo este tema, abordado a partir desta perspectiva, criei uma instalação interativa utilizando recursos tecnológicos digitais, cujos conteúdos referem-se à experiência de campo.

Palavras-chave: Performance; Música; Ritual; Xamanismo; Instalação; Percepção.

## ABSTRACT

This work was accomplished from two perspectives: on one hand, the viewpoint of the poetry of creation, located in the domain of contemporary art; on the other hand, the viewpoint that studies the ritual and the creative operations in traditional performances. These two viewpoints form one perception that explores the subject of the corporeal transformation and creativity in performance, focused on the relationship of the body with the space, the sound and the objects. To study these relationships, I researched the shamanic ritual called *maraká*, performed by the indigenous people Asuriní do Xingu, the operational elements of its performance and the relationships that the shaman and *wanapy* - ritual papers of *maraká* - develop with the preparation of the space and the handling of the plastic and sonorous components as agents of its corporeal transformation. I accompanied the process of preparing the ritual space of *maraká*, and observed the performance of rites. This investigation, in turn, supplied resources to observe a specific relationship that the Performance Art develops with its space, objects within its space, and contemporary technologies: these elements are used to transform perceptions as objects used in the ritual *maraká*. Weaving this subject together from this viewpoint, I created an interactive installation using digital technological resources, whose contents are reflective of experience obtained in the field.

Keywords: Performance; Music; Ritual; Shamanism; Installation; Perception.

## ÍNDICE DE IMAGENS

Figura 1 - Luigi Russolo e os <i>intonarumori</i>	22
Figura 2 - Mapa 1:Terra <i>Koatinemo</i>	89
Figura 3 - Mapa 2:Terra <i>Koatinemo</i>	89
Figura 4 - <i>Tavyve</i>	94
Figura 5 - <i>Jawaraiká</i>	99
Figura 6 - <i>Ivafú</i> na <i>tukaia</i> para <i>Arapoá</i>	99
Figura 7 - <i>Ivafú</i>	102
Figura 8 - <i>Ivafú</i>	102
Figura 9 - <i>Tukaia</i>	104
Figura 10 - Xamã e <i>Wanapy</i>	105
Figura 11 - Confeccionando <i>jawaraiká</i> e charuto	106
Figura 12 - Charuto e <i>Miava</i>	108
Figura 13 - <i>Iafú</i>	115
Figura 14 - <i>yvara</i>	115
Figura 15 - <i>Jawará</i>	128
Figura 16 - Stelarc 1 ( <i>The Third Hand</i> )	169
Figura 17 - Stelarc 2	170
Figura 18 - Gary Hill - Tall Ships	177
Figura 19 - Objetos da instalação	195
Figura 20 - Ambiente de programação - Max/msp/jitter	196
Figura 21 - Imagem da projeção 1	199
Figura 22 - Imagem da projeção 2	200
Figura 23 - Imagem da projeção 3	202
Figura 24 - Imagem da projeção 4	203
Figura 25 - Imagem da projeção 5	204

Figura 26 - Imagem da projeção 6	204
Figura 27 - Imagem da projeção 7	206
Figura 28 - Sinal de áudio do machado	209
Figura 29 - Sonograma de frequências não temperadas	211

# SUMÁRIO

<b>Introdução</b>	1
<b>Trajetória da pesquisa</b>	8
<b>I - Performance e tecnologias no século XX</b>	
A origem da performance	17
Vanguardas	21
Deslocamento de objetos	25
Acaso e indeterminação	27
<i>Happening</i> e Performance: gêneros híbridos	31
Arte e tecnologia	34
Espaços de subjetivação	45
<b>II - Performance, Ritual e Xamanismo</b>	
Os agenciamentos mistos e as artes performativas tradicionais	51
Relações territoriais	55
A vida das coisas	57
O espaço e o tempo ritual	61
O xamanismo e as técnicas de transportação	64
O universo transformacional amazônico	70
Planos e caminhos cósmicos	77
O força das imagens e dos sons	79
<b>III - Os Asuriní do Xingu e o ritual <i>maraká</i></b>	
Os Asuriní do Xingu: localização	89
Seres do universo Asuriní	90

Os rituais: <i>turé, tauva, maraká</i>	93
<i>Koatinemo</i>	98
A <i>tukaia</i> e os objetos rituais	103
Dois ou mais corpos no mesmo espaço	110
Semelhança e diferença na trama cósmica	116
Alteridades	120
Os sons como meios de interação e mudança de estado	123
<i>Ivafú</i>	130
Máquina de percepção	134
Máquinas abertas	137
Duas máquinas de subjetivação	141
 <b>IV - Relações</b>	
Performance como produção de realidades	147
Liminar e liminóide	151
Performance, música e instalações	154
O espaço sonoro	160
A ordem e a desordem do mundo	162
O hipertexto	164
As tecnologias digitais na performance	171
 <b>V - Outros suportes: memória, registro, imaginação</b>	
Imaginação e memória	183
Controle, imprevisibilidade e interação com o público	188
Os objetos da instalação e as tecnologias de interação	190
As imagens	197
Os sons	206
O espaço interseccional	213

Um brinquedo antropológico	215
Uma transferência	217
<b>VI - Performance, espaço e percepção</b>	
Corpo e espaço	221
Performance e percepção	224
<b>Referências</b>	229



## Introdução

Como músico e *performer* interesse-me por trabalhos que investem na elaboração de espaços sonoros. Os trabalhos baseiam-se no desenvolvimento de objetos sonoros e instalações como espaço de atuação. Alguns destes trabalhos possuem uma proposta interativa, buscando inserir o público como atuante.

A questão tecnológica que envolve a confecção destes espaços sempre foi o ponto focal de minha pesquisa, mas meu olhar não se encerra na investigação das tecnologias produtoras de som somente em relação a seus aspectos estruturais. Importa-me uma relação mais sutil que envolve o tecnológico e o corporal. Assim, entendo o termo tecnologia não somente em relação aos meios materiais de produção e realização, mas também em relação aos meios cognitivos e perceptivos que envolvem a operação artística na performance.

A questão referente ao tecnológico possui, neste sentido, estreita relação com a ação corporal e os processos cognitivos e perceptivos que envolvem a expressividade sonora. Nesta linha de pensamento, em meu trabalho de mestrado busquei compreender a performance como um meio híbrido e interdisciplinar que trabalha com a produção de múltiplos códigos e suportes para agenciar e produzir processos de subjetivação (Nespoli, 2004).

Esta pesquisa tem como objetivo estabelecer relações entre performance ritual e performance estética, buscando um ponto de convergência entre estas qualidades, tomando como foco a idéia de que na arte da performance<sup>1</sup> o campo estético mistura-se à operação de ordem ritual. Para alcançar este objetivo realizei pesquisa de campo com o povo indígena Asuriní do Xingu, investigando seu território ritual como meio de obter contato direto com as operações rituais desta sociedade, sua organização no tempo e no espaço, o uso específico de seus instrumentos rituais. Busquei, deste modo, traçar relações entre a operação ritual desta cultura e as operações artísticas realizadas na arte da performance.

---

<sup>1</sup> Refiro-me a “arte da performance” como uma linguagem artística específica desenvolvida no século XX.

Embora a arte da performance se localize em um contexto diferente dos rituais Asurini, sua propensão se faz na exploração de sentidos e relações entre sujeitos num espaço construído especialmente para isto ocorrer. A preparação do espaço não objetiva a criação de um evento de representação. Ao contrário, é uma operação sobre os meios estéticos e técnicos, que são deslocados de suas funções originárias para produzir novos contextos de sentido e, concomitantemente, uma transformação nos corpos dos participantes.

A arte da performance, operando signos, formas estéticas e tecnologias de imagem e som aproxima-se de um ritual, pois a natureza de seu processo compreende a decomposição de componentes, seguida de uma re-invenção de diversos saberes e posições subjetivas no espaço-tempo social.

Esta questão coloca a arte da performance numa posição pontual em relação à história da arte no ocidente. Algumas qualidades intrínsecas que contribuem para esta constatação podem ser observadas na operação do discurso artístico na arte da performance.

A primeira delas é o aspecto híbrido e não-hierárquico que a arte da performance propõe quanto à utilização de componentes diversos que manipula para produzir sentido. Há uma heterogeneidade dos componentes, acompanhada de uma forma discursiva que revela relações complexas trazidas do inconsciente, e que ocasionam polissemias e associações em rede.

Uma segunda questão é a forma singular em que cada artista manifesta e opera sua obra. A singularidade opõe-se ao discurso homogêneo como modo de subverter as estéticas pré-estabelecidas e consagradas.

Uma terceira característica é seu aspecto não-representativo, isto é, as manifestações localizadas na arte da performance se formalizam enquanto experiências que resultam na propagação e na incorporação de ações que objetivam transformar a realidade social, alterar perspectivas e criar novas percepções de mundo.

E ainda há uma outra característica: a interação. A performance contemporânea é uma arte de natureza interativa que se preocupa pelas relações de recepção, e que coloca,

em diversos trabalhos, o público enquanto atuante. Há, neste sentido, uma negação da passividade do outro diante da obra do artista, já que a performance não é realizada para ser apenas apreciada, mas para se obter um resultado. Ela é, portanto, uma arte das provocações.

Considerando o entrelace entre operação estética e ritual que a arte da performance procura desenvolver em seus processos criativos, uma questão torna-se especialmente pertinente para o desenvolvimento deste trabalho: Quais as relações que podem ser estabelecidas com os rituais xamanísticos Asuriní e, especificamente, o que a investigação acerca do xamanismo Asuriní acrescenta para a arte da performance em termos operacionais?

A arte da performance, tomada enquanto linguagem artística específica manifestada no contexto histórico dos anos 60 e 70 do século passado, investe em aspectos de hibridização de elementos estéticos. Caracteriza-se, deste modo, como um agenciamento de formas e matérias expressivas que se relacionam numa rede de significados. Sons, plásticas, pinturas e ações são componentes modificadores do espaço circundante; elementos que modificam as relações dos indivíduos com o ambiente.

Este gênero artístico caracteriza-se pela ênfase na ruptura com as tradições artísticas ocidentais, concentrando sua ação em procedimentos que relevam o deslocamento de significados, a interatividade e a co-autoria. Segundo Müller (1996), o caráter dialógico e processual torna específico o campo de manifestação da arte da performance, revestindo esta forma de expressão enquanto manifestação auto-reflexiva que transpõe o limiar da individualidade e investe no aspecto coletivo como elemento motivador da expressão estética.

Aproxima-se, deste modo, do ritual, principalmente quanto ao modo de operar a criação. A aproximação da arte da performance com o ritual se dá pelo modo pelo qual o corpo do *performer* é submetido a transformações durante o processo estético vivenciado. Tanto o ritual quanto a arte da performance investem no fato de que o sujeito envolvido na ação vive a experiência de um processo de liminaridade. Ou seja, o sujeito coloca-se num

espaço ou período interseccional, entre uma situação já existente e outra que se desdobrará dos efeitos alcançados nas performances.

Se por um lado, o ritual visa transformar o estado corpóreo dos participantes, demarcando uma passagem para um novo papel social dentro do território, por outro, a arte da performance investe na transformação subjetiva dos participantes, que vivem a arte enquanto ritual de passagem (Müller, 1996).

Em ambos os casos, os componentes estéticos do ritual, isto é, os sons, as imagens, as plásticas e as ações, interferem na corporeidade dos sujeitos, causando uma mudança sensorial e perceptiva da realidade. Contudo, é necessário apontar que tais componentes estéticos, tomados enquanto elementos fundamentais da ação e do discurso ritual na arte da performance, formam um território pelo qual o coletivo procura dar evasão aos seus desejos e simbolizações.

Podemos entender que a presença deste “território dos desejos” na arte da performance é algo que torna específico o modo de operar este gênero de arte, o que aproxima seu campo de ação do ritual das sociedades tradicionais, já que, neste sentido, a arte deixa de ser algo produzido para a apreciação para se compor enquanto “território de relação fundamentado na experiência estética” (Müller, 1996).

Buscando esta função para a experiência artística, a performance contemporânea vai se inspirar na investigação de processos que cruzam vida e arte. É neste sentido que procura nos rituais de sociedades não ocidentais informações acerca de um processo de criação expandido, tomado em seu aspecto auto-reflexivo e transformador.

A noção de território é algo que nos propõe a idéia da arte enquanto campo de identidade coletiva. Identidade que, expressando-se esteticamente através da ação ritual, é o espaço de singularização de um grupo.

Esta função territorial deve ser considerada na arte da performance como um processo de singularização do corpo e do espaço. A singularização do espaço e do corpo se forma, portanto, como “escritura” dos processos criativos vivenciados. Na arte da

performance, “o acontecimento não é mais delimitado pelo mito, mas se torna foco de relance processual” (Guattari, 1992, p. 135).

Não é de se estranhar que a arte da performance vá buscar a criação de um território distinto da vida cotidiana enquanto forma de singularização coletiva. Num tempo em que as imposições estéticas do sistema sócio-econômico tornam-se extremamente coercitivas, a experiência de singularização estética tornou-se uma preocupação de artistas, que já no início do século XX aclamavam por mudanças de ordem operacional para a arte contemporânea.

Neste sentido, a noção de ritual aplicada a contemporânea pode ser entendida como o processo pelo qual o artista transpassa o espaço regado pelas forças de subjetivação colocadas pelo sistema sócio-econômico, para elaborar um território de ação estética singular, cujo objetivo é proporcionar uma outra experiência de vida.

Diversos foram os desdobramentos no campo da arte após o limiar demarcado pelo surgimento dos *Happenings* e Performances nos anos 60 e 70. Podemos destacar os processos de hibridização que resultaram numa perda de hierarquia dos elementos expressivos. Já no início do século XX a necessidade de fusão de linguagens encontrava-se latente, mas foi após a Segunda Guerra Mundial, que tornou-se claro que a arte como experiência estética híbrida se firmava em diversas atividades.

Definir a arte da performance de forma explícita não é uma tarefa fácil. A performance se caracteriza por uma arte que pode se manifestar com a maior intensidade de uma ou mais linguagens artísticas. Deste modo, há performances que atuam com maior proximidade com as formas teatrais, outras operam com maior influência da dança, e há ainda as performances que utilizam a música e os sons para realizarem suas criações. Isto decorre do fato de que a performance é uma arte de borda, que atrai diversos artistas que buscam um processo de criação voltado para o manuseio de diversos suportes. Portanto, a interdisciplinaridade e a variedade de suportes é uma característica da arte da performance.

Há também uma proximidade da arte da performance com a exploração de meios tecnológicos diversos. A exploração das tecnologias caracteriza a ação vanguardista

da arte da performance, que não se prende às regras e aos suportes tradicionais, mas incita a exploração de novas possibilidades de produzir eventos e experiências. As novas tecnologias são utilizadas pela arte da performance como meio de alcançar posições específicas das percepções do espaço e do tempo. Deste modo, pode se dizer que uma relação exploratória das tecnologias percorrem o espaço de criação da arte da performance.

Este trabalho objetiva investigar tais relações. A relação entre o espaço, o corpo e o manuseio de instrumentos tecnológicos será tratada neste trabalho. O foco encontra-se na preparação do espaço e mais precisamente no modo como os xamãs Asuriní utilizam seus objetos rituais e instrumentos musicais na preparação de um espaço específico onde o ritual irá ocorrer.

Minha tese é a de que o espaço ritual do xamanismo dos Asuriní do Xingu, a *tukaia*<sup>2</sup>, funciona como uma espécie de máquina perceptiva que é fortemente mediada por informações audiovisuais. Através da *tukaia*, os Asuriní podem transformar seus corpos e tornar perceptíveis determinados níveis de realidade.

Para apoiar esta imagem do ritual como uma tecnologia de percepção utilizarei largamente a noção maquínico desenvolvida Félix Guattari (Guattari,1988). A *tukaia* será compreendida então como um espaço de maquinismos e articulações entre o mundo imaterial e o mundo material. A idéia de máquina encontra-se, nesta situação, estendida aos processos cognitivos, sendo que não se refere somente às instâncias materiais de produção, mas também a forma como o corpo e o psiquismo humano acoplam-se aos meios, travando uma relação homem/máquina. Consideraremos, neste sentido, os campos relacionados aos desejos e à linguagem como parte integrante dos maquinismos e devires que os homens produzem em suas relações sócio-culturais e históricas, sendo que os meios materiais são apenas uma faceta destas relações.

Neste sentido, o instrumento musical será entendido como uma máquina. Os instrumentos musicais são máquinas sonoras pois são acoplados aos corpos para estenderem suas possibilidades de se manifestar através dos sons. Mas ao mesmo tempo, o

---

<sup>2</sup> A *tukaia* refere-se ao espaço ritual do maraká. Descreverei este termo mais adiante.

som é uma máquina de percepção, pois sua potência refere-se à possibilidade de gerar modificações nas qualidades do espaço e do tempo. Os sons não são meros ornamentos estéticos dos rituais, mas formas concisas de marcar o tempo coletivo, pois agenciam “faixas de sintonia coletiva”.

Conforme buscarei demonstrar, os xamãs utilizam os sons e imagens em seus rituais para agenciarem “estados de percepção” especialmente voltados para alcançar seus objetivos. É desta relação com o sonoro que os xamãs podem tornar tangíveis uma certa qualidade do real que encontra-se “oculta” no cotidiano.

Mas a agência sonora não ocorre separadamente dos outros meios utilizados. Há uma relação de continuidade entre os meios sonoros e plásticos, assim como com as pinturas corporais, de modo que o ritual se apresenta como uma máquina formada pelas conexões entre estas partes. Esta conexão entre formas sonoras, visuais e plásticas, por sua vez, encontram-se articuladas aos corpos.

A relação entre os corpos e o espaço ritual (entendendo o espaço ritual como o conjunto das partes conectadas) produz o maquinismo coletivo como uma tecnologia de percepção do mundo.

Mas este aspecto tecnológico do ritual não se encontra destacado da dimensão humana e mágica. Assim, buscaremos expandir o sentido de tecnologia, não limitando a aceção aos aspectos puramente voltados para a produção material. Ao nos referirmos às tecnologias, estamos pensando na forma como as tecnologias de produção de sons e imagens atuam na memória humana e nas relações coletivas produzidas num determinado contexto social. Um aspecto importante refere-se à classificação colocada por Gell (1988), que considera as expressões da performance como “tecnologias de encantamento”.

Nesta via, abordaremos a questão das tecnologias audiovisuais como componentes necessários do processo de armazenagem e transformação do conhecimento. Partindo deste campo de relações, iremos considerar a *tukaia* Asuriní (entendida como um instrumento próprio do ritual *maraká*) como uma tecnologia audiovisual que integra a

totalidade dos meios e suportes relacionados a ela. As partes que integram esta grande tecnologia são os mitos, as danças, os gestos, as palavras, os cantos, os sons, etc.

Esta abordagem, por sua vez, será utilizada como subsídio para observar e analisar o uso de tecnologias audiovisuais no campo da performance contemporânea e manifestações artísticas relacionadas. O que interessa nesta abordagem é destacar este uso como uma forma de produzir efeitos na realidade dos indivíduos.

Os *performers* contemporâneos, neste sentido, fazem uso de tecnologias de produção audiovisual para produzirem percepções. Entretanto, as tecnologias audiovisuais contemporâneas possuem uma qualidade particular relacionada ao mundo pós-moderno.

Se as tecnologias sonoras e visuais dos xamãs Asuriní podem ser vistas como um meio de modificar o corpo e as percepções assim como as tecnologias audiovisuais contemporâneas utilizadas na arte da performance, podemos concluir que o evento performático, em sua dimensão maquínica, é uma tecnologia de produção de conhecimento e de transformação da realidade, e que através de atos performativos os homens modificam seus estados de percepção, agindo diretamente sobre o mundo material e o imaginário.

### **Trajetória da pesquisa**

A trajetória desenvolvida nesta pesquisa passou por diferentes fases. Durante o ano de 2006 e início de 2007, envolvi-me com o trabalho “Documentação e transmissão dos saberes tradicionais dos Asuriní do Xingu”, cujo objetivo foi organizar, catalogar e digitalizar o acervo multimídia da Profa. Dra. Regina Polo Müller, composto por vídeos, gravações de áudio, fotografias e imagens de motivos de pinturas corporais e artesanato, pesquisados e registrados em mais de 30 anos de contato com o povo Asuriní do Xingu. O projeto foi patrocinado pelo Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (IPHAN) e resultou na produção de um kit multimídia. Este material foi destinado à escola indígena Asuriní, assim como para outras instituições de ensino e pesquisa.

A participação neste projeto tornou-se algo de fundamental importância no desenvolvimento da pesquisa de doutorado, pois proporcionou o contato com um grande



número de informações audiovisuais. Este contato proporcionou uma preparação para a pesquisa de campo que ocorreu em Setembro de 2007.

Uma questão importante relacionada ao desenvolvimento do projeto acima citado refere-se à inserção destes registros na própria aldeia Asuriní, de modo que servissem como elemento de articulação da memória e das práticas rituais atuais com as práticas realizadas em seu passado. Tal questão torna-se pertinente quando se observa o fato dos Asuriní terem sofrido uma súbita transformação cultural nas últimas três décadas.

Recentemente, no ano de 2006, a televisão foi inserida na aldeia, e tornou-se um foco de atenção no horário em que a aldeia possui energia elétrica (gerada por um gerador a gasolina), que vai aproximadamente das 19:00 às 22:00 horas. A inserção do kit multimídia na aldeia cria uma espécie de contraponto de informações geradas a partir de tecnologias audiovisuais: de um lado, a televisão e outras tecnologias de produção de subjetividade que atuam e introduzem novos aspectos (estéticos, políticos, culturais, técnicos) na cultura Asuriní, e de outro o próprio passado das tradições Asuriní, “atualizado” na memória dos indivíduos pelas imagens e sons do kit multimídia. O kit agencia, portanto, a recordação dos modos de comportamento tradicionais dos Asuriní do Xingu, o que os leva a discussão acerca das transformações sofridas em sua própria identidade. Este conflito entre o modo de vida do passado e o modo de vida atual encontra-se presente no incômodo vivido pelos indivíduos mais velhos da aldeia em relação aos mais jovens, que segundo aqueles, não se interessam mais em aprender a música e os procedimentos rituais, nem tampouco em exercer os papéis rituais necessários na perpetuação de suas performances.

Esta dimensão de uso da tecnologia digital de imagem e som, considerando o aproveitamento de suas potencialidades particulares (facilidade de reprodução e suporte) fez ressaltar uma questão que demarcou a relação entre os rituais Asuriní e a arte da performance em minha pesquisa de doutorado. Esta questão refere-se aos aspectos tecnológicos que envolvem a produção de memórias e agenciamentos que fazem parte dos rituais indígenas, mas que também permeiam as práticas contemporâneas.

Quando fui à aldeia Asuriní, levei gravações de cantos e fotografias que foram mostrados ao xamã e ao *wanapy*<sup>3</sup>, e também a outros integrantes da comunidade. O processo desencadeado nesta ação modificou minha percepção acerca do uso das tecnologias, revelando uma relação estreita entre performance, técnica, agência e memória.

Ao observar que no contato com as imagens e sons o xamã Asuriní (*Moreyra*) resolveu realizar a produção de um ritual que continha os objetos mostrados nas fotografias, me dei conta de que uma das questões mais presentes na produção de um ritual é a sua articulação com a memória. O ritual é um agenciamento da memória e dos ciclos relacionados ao tempo mítico. Uma outra questão gradativamente foi sendo traçada no decorrer da pesquisa: no ritual ocorre uma transformação do “estado de percepção” dos participantes. Assim, memória e imaginação são combinados nas ações rituais, produzindo novos vetores de subjetivação coletiva, produzindo aquilo que Turner (1990) denomina de experiência e auto-reflexividade.

A Profa. Regina Müller já havia me contado que o xamã Asuriní gostava de ver vídeos com “efeitos” nas imagens. Os vídeos “crus”, no formato original de registro, não interessavam tanto aos xamãs, que preferem os vídeos funcionando “como as imagens dos sonhos”. Isto comprova a idéia de que o sonho do xamã, um dos principais elementos indutores na criação do ritual, possui um aspecto tecnológico, funcionando como uma extensão do “poder de visão”. O sonho mostra aquilo que está oculto, e que o olhar desprovido de transformações não poderá ver. Ao sonhar, o xamã penetra o espaço dos espíritos, revelando que o sonho é um espaço diferente do espaço cotidiano.

Assim, o ritual Asuriní pode ser visto como uma grande tecnologia da memória, da experiência e da percepção, assim como potencialmente podem ser o vídeo e o som armazenados e modificados em aparatos modernos, considerando seu poder de transformar o tempo e o espaço.

Baseando-se nesta constatação, faz-se pertinente, por outro lado, observar a forma com que artistas contemporâneos têm utilizado o domínio tecnológico da imagem e

---

<sup>3</sup> Papel ritual do *maraká*. Descreverei este termo mais adiante.

do som em suas performances, com a intenção de produzir corporeidades e espacialidades. Neste sentido, a arte da performance sempre afirmou uma posição de vanguarda em relação às novas tecnologias, mantendo-se numa intenção de exploração destes suportes e das possíveis relações desencadeadas com o corpo.

É desta trama entre os aspectos tecnológicos do ritual xamanístico Asuriní e os aspectos tecnológicos das performance artísticas contemporâneas que esta pesquisa se alimentou. Esta relação tornou-se o foco principal deste trabalho, na medida em que tanto em um contexto quanto em outro, a tecnologia audiovisual pode ser utilizada com o objetivo de agenciar espacialidades e corporeidades.

A primeira parte deste trabalho realiza uma descrição histórica acerca do surgimento da arte da performance no século XX. Trata também de apontar as características particulares deste gênero. A questão do ruído, do deslocamento de objetos, da *collage*, do acaso e da indeterminação são abordados como elementos que irão constituir o discurso performático no século XX. Também é destacada a relação entre as vanguardas artísticas e as novas tecnologias. O desenvolvimento de novas tecnologias, especialmente as que se referem a armazenagem de sons e imagens, produziram uma mudança significativa na operação artística durante o século XX. O domínio da armazenagem de sons e imagens, desencadeados no início deste século, integrou de forma significativa as operações artísticas dos seguimentos vanguardistas, estabelecendo novas abordagens acerca da relação entre arte e tecnologia. Doravante, o surgimento dos *Happenings* e da arte da performance nas décadas de 60 e 70 irá possuir estreita relação com a forma como as vanguardas artísticas exploraram a operação tecnológica em relação ao corpo e ao espaço.

Buscando delinear tal relação, nesta primeira parte apresento a noção de tecnologia e máquina enquanto fenômenos relacionados ao domínio do corpo e da memória humana. O que exploro é o aspecto de integração corpo-objeto-máquina, demonstrando que objetos e máquinas funcionam como extensões corporais. Deste modo, apresento ao leitor a idéia de que os objetos artísticos, os instrumentos musicais e visuais, possuem aspectos tecnológicos.

A segunda parte é um estudo sobre o ritual e o xamanismo. Trata-se de uma compreensão das transformações corporais que ocorrem no xamanismo. Nesta parte, busquei desvendar as relações dos xamãs com a preparação do espaço ritual, o uso de pinturas, vestimentas, objetos e instrumentos musicais que compõem o processo de transformação de seus corpos. Para tanto, utilizei as noções de perspectivismo ameríndio, desenvolvida por Eduardo Viveiros de Castro, para propor a idéia de que os aparatos rituais dos xamãs são componentes que, acoplados em seus corpos, possuem a função de modificar suas potências e suas percepções. Nesta sentido, desenvolvo a idéia de que os objetos, sons e imagens funcionam, no ritual, como um tipo de “vestimenta” do corpo. Os xamãs, relacionando-se com estes componentes, desenvolvem técnicas de transformação e transporte corporal através das quais podem transitar pelos planos e caminhos cósmicos.

A terceira parte deste trabalho relaciona-se com a pesquisa de campo realizada com o ritual *maraká*, dos Asuriní do Xingu. Nesta parte, apresento aspectos da cosmologia Asuriní, seus seres, espaços e substâncias, assim como as características específicas da operação ritual realizada no *maraká*. Trabalhando com o xamanismo Asuriní, procurei expandir as questões tratadas na parte anterior e, observando que a relação entre diversos componentes do ritual deve ocorrer de forma integrada, proponho a idéia de que o espaço de realização do ritual *maraká* atua como uma “máquina de percepção”. A partir desta noção, realizei uma análise do ritual xamanístico *maraká*, considerando a experiência da pesquisa de campo realizada em Setembro de 2007 e as diversas informações colocadas por Müller em seu livro. Conforme já descrevi, um fato importante desta experiência foi o contato dos Asuriní com as fotografias e gravações de áudio (1978 e 1979) que levei à aldeia. Neste contato, o xamã Asuriní sonhou que deveria realizar um ritual, e solicitou ao seu ajudante (*wanapy*) que produzisse um tambor semelhante ao que eu lhes havia mostrado nas fotografias. As informações audiovisuais armazenadas e levadas por mim à aldeia desencadearam o processo de realização de um ritual para o espírito *apykwara*, que durou cerca de dois meses. Durante os primeiros 20 dias, pude acompanhar a produção do ritual e a confecção dos objetos utilizados pelo xamã, além de assistir e filmar uma série de

ritos realizados. A partir desta experiência, também reflito sobre uma questão observada: a tendência que o xamã demonstrou de querer integrar ao ritual *maraká* os equipamentos audiovisuais levados por mim.

Na quarta parte deste trabalho, produzi uma reflexão sobre as possíveis relações que podem ser apontadas entre as operações performáticas realizadas no xamanismo, visto especialmente através da pesquisa de campo realizada com o ritual *maraká*, e as operações artísticas realizadas na arte da performance. Nesta parte exploro as relações entre performance artística e performance ritual, buscando mostrar que há um entrelace entre estes dois domínios. Também assinalo como característica comum a linguagem hipertextual e os processos sensoriais que encontram-se presentes tanto no xamanismo quanto na arte da performance. Neste sentido, a preparação do espaço ritual do *maraká* é aproximada ao processo de montagem de uma instalação, de um ambiente que envolverá os corpos em sua dimensão estética, constituindo, deste modo, um agenciamento. A mudança de estado corporal, presente tanto no xamanismo quanto na arte da performance, encontra-se relacionada a produção de um agenciamento que articula corpo e espaço. Para ampliar esta questão do espaço e do agenciamento proponho uma discussão acerca do espaço sonoro, percorrendo a idéia de que o som é um agente que modifica o estado corporal. Finalmente, busco levantar os aspectos específicos do uso de tecnologias digitais em processos artístico contemporâneos, caminho através do qual chego ao tema das “imagens sem matéria” e das “matérias sem imagem”, da vida e da morte, da conservação e da transformação, enquanto poéticas que aproximam os processos relacionados a arte da performance e a performance xamanística.

Como um desdobramento da experiência obtida no decorrer desta pesquisa, especialmente na pesquisa de campo, a quinta parte deste trabalho descreve o processo de criação e funcionamento de uma instalação audiovisual interativa como suporte de minhas próprias memórias. Esta instalação, vista por mim como um instrumento de decomposição das experiências inerentes a esta pesquisa, resulta de uma interseção entre a memória e a imaginação. A instalação contém os registros em áudio e vídeo realizados durante a

pesquisa de campo, mas também imagens e sons extraídos do acervo da Profa. Dra. Regina Müller. É um espaço em que o público poderá atuar e acessar as informações referentes ao ritual *maraká*, a performance e as relações entre corpo, percepção e tecnologia desenvolvidas nesta pesquisa. A instalação desdobra-se, deste modo, da experiência relacionada a preparação do espaço ritual do *maraká* e da relação estabelecida com o *wanapy*, vivida tão intensamente por mim no período da pesquisa de campo, mas também das investigações intelectuais realizadas no decorrer da pesquisa. É, portanto, um suporte não-verbal que acompanha o material textual que é esta tese.

Finalmente, exponho algumas últimas questões, a partir de toda a trajetória da pesquisa, traçando, assim, algumas conclusões. Neste sentido, retomo a questão do corpo, das tecnologias e do espaço na performance, porém para confirmar a tese de que a performance possui uma estreita relação com a experimentação sensorial. Esta relação ocorre, na arte contemporânea, através do hibridismo de linguagens e suportes, da exploração de objetos, sons e tecnologias como dispositivos que, acoplados aos corpos, transformam seus “estados de percepção”. A criação do espaço de percepção sinestésica apoiado em múltiplos suporte, processo típico desenvolvido na arte da performance, aproxima seu modo de operação à operação ritual. A descontinuidade e transformação dos níveis de percepção aproxima, deste modo, a arte da performance ao xamanismo, apontando para um modo de operar a arte que possui como foco a produção de realidades.

# **I**

## **Performance e tecnologias no século XX**

## **A origem da performance**

A performance enquanto uma linguagem artística de múltiplos suportes, composta de ações rituais que buscam explorar a multiplicidade expressiva e existencial do corpo possui suas origens nas manifestações mais antigas. As mais antigas sociedades nos mostram que suas manifestações artísticas mistas não se encontram sob o domínio de uma especialização de linguagens, nem tampouco deslocadas de uma integração com os demais variados setores sociais. Rituais de todos os tipos são responsáveis por mobilizar música, plásticas, pinturas, dança e gestos, como forma de expressar um sentido que deve ser manifesto num contexto social.

Todavia, sabemos que o processo de racionalização e universalização que demarcou a cultura européia nos últimos 600 anos, culminou numa divisão das artes enquanto fenômenos pertencentes a campos específicos. A linguagem específica de cada um destes campos deveria então se distanciar das demais, para ser melhor observada e tecnicamente aprimorada de acordo com os treinamentos oferecidos por uma determinada escola.

Conforme veremos mais adiante, as vanguardas artísticas do início do século XX iniciaram um movimento que, de certo modo, renunciou a esta segmentação. Assim, diversos trabalhos desenvolvidos na primeira metade do século XX se caracterizam como fenômenos que se manifestam em diversos suportes.

Mas não é somente a fusão de linguagens artísticas que irá influenciar o surgimento da arte da performance na década de 70. Uma proximidade com os ideais anarquistas, com a perda de hierarquia e de ruptura com as tradições artísticas européias irão influenciar a arte no início do século XX. Também devemos observar que as mudanças de ordem tecnológica tiveram extrema importância na modificação das operações estéticas, considerando desde o surgimento de novos suportes até as mudanças de ordem perceptiva relacionadas a invenção da fotografia, do cinema e dos gravadores de áudio. A relação com as novas tecnologias é tão significativa neste movimento histórico da performance, que



poderíamos mesmo afirmar que a arte da performance possui, como algo inerente ao seu discurso, a exploração destas novas tecnologias em processos de criação.

A história da performance no século XX é a busca de uma arte da presentificação, que modifica o espaço e o corpo, que subverte as formas pré-estabelecidas de arte relacionadas ao domínio da disciplina do corpo e das percepções de mundo. Assim, ao invés de haver uma intenção de modelagem, a performance propõe o discurso do processo, da singularização, como linha de fuga das tradições europeias que se colocaram num movimento de universalização (Levy, 1987).

Falar em performance é falar em uma arte aberta, no sentido mais forte do termo, pois não é somente uma obra aberta às variedades de formas de recepção, mas uma arte que possui a interatividade como algo inerente ao seu discurso. Falar de performance é falar de uma arte de fronteira, de uma arte que não se sustenta nas cristalizações do discurso escrito, mas que encontra-se numa posição constante de tensão entre o mundo real e ficcional. A performance incita mudanças na realidade, provocando novas percepções, induzindo os espectadores à ação.

A capacidade de agenciar processos de subjetivação inerente à arte da performance, de transformar os estados psíquicos e corporais, devolvendo-os às operações inconscientes, ao mundo dos sonhos e da loucura, faz desta arte uma espécie de campo exploratório das atividades humanas. A exploração dos meios estéticos e tecnológicos, as intervenções nos espaços sociais e as práticas corporais de limite são processos desenvolvidos no campo da performance; e que diferenciam este tipo de arte da arte apreciativa de tradição europeia. Neste sentido, a performance se aproxima dos rituais de sociedades tradicionais, cujas características são a realização de passagens entre um limiar corporal ou de percepção, e não pode ser compreendida como representação, mas como presentificação.

As origens da performance, então, estão relacionadas a própria origem do homem, aos seus devires, à expansão da memória, às tecnologias de apreensão do real, ao

uso do transe obtido nas longas jornadas de cantos e danças, ao uso prolongado dos instrumentos de sopro e percussão, ao trabalho respiratório.

A performance é dionisiaca, pois refere-se ao inconsciente e aos processos liminares, às fronteiras. É uma arte de imagens ambíguas e signos móveis. Procura, com estes instrumentos, extrair novas relações entre contextos sociais e técnicos. Interliga as relações do mundo material com o mundo imaginário, do mundo visível com o mundo invisível, da música com a plasticidade do mundo, do efêmero com o permanente, do real com o virtual.

Neste sentido, podemos falar de uma performance contemporânea que ritualiza e modifica o corpo e os estados de percepção, mas também podemos nos referir a performances rituais de povos de tradição não europeia enquanto performances contemporâneas, que sobrevivem em estéticas singulares e territoriais, resistindo aos interesses da estética dominante. Assim, ao falar em performance, estamos falando em multiplicidades, em formas complexas e descontínuas de apreensão de realidades.

Não se localizando na linha histórica, mas na operação que entende o universo enquanto multiplicidade, movimentos finitos que se desterritorializam em velocidades infinitas para se territorializarem novamente, a performance é uma arte que não é “Arte”, é corpo multiplicado, é voz de silêncios.

A origem da performance é, ontologicamente, a própria origem dos corpos e dos objetos, sua morte, sua revitalização, suas passagens. Esta arte que no século XX encontra sua ascensão nas experimentações das vanguardas, origina-se no próprio processo de nascimento e morte das coisas. Opera, deste modo, as formas de pensamento e ação, a corporificação e a descorporificação de conhecimentos.

Um som incessante, sem início nem fim, um ruído que não harmoniza, fornece a performance um modo intenso de operar as coordenadas do espaço-tempo corporal, incitando o mundo afinado dos homens e da música a percorrerem os caminhos cósmicos, os estados alterados, as multiplicidades que não podem ser alcançadas sem que para isto se realize sacrifícios, sem que para isto não se deva despir o corpo, escarificá-lo, mudar suas

roupagens, seus costumes e hábitos impregnados de tendências universalizantes e dominadoras.

Assim, a performance é também uma arte dos ruídos, pois é uma arte da irregularidade e da desterritorialização. Ela pode formar um outro território para a consciência, mas desterritorializa o que já é território, intervindo, deste modo, no sentido do mundo.

A performance é uma arte das intensidades. Ela busca intensificar certas impressões do mundo, produzir fluxos e caminhos entre estados físicos. Intensifica, assim, relações entre diversos meios de expressão, intensifica novos sentidos para os objetos do mundo que se encontram dominados por um estado de inércia conceitual.

Após um longo período de universalização e expansão<sup>4</sup>, a arte européia, em contato com a arte de outros povos, diante de novas concepções acerca do corpo e numa descontinuidade perceptiva que somente pôde ocorrer com a intensa renovação dos meios tecnológicos, penetra num conflito entre o passado e o futuro, entre as formas temporais oferecidas pelos encadeamentos da escrita e as formas contextuais desencadeadas pelas novas técnicas de armazenagem de sons e imagens. Neste contexto histórico, a busca por novas formas de expressão marcará os movimentos vanguardistas que culminarão numa mudança radical das formas de realização artística.

O que buscarei mostrar neste capítulo refere-se à relação da performance contemporânea com os meios tecnológicos. Neste sentido, penso que os desdobramentos relacionados à revolução dos meios de apreensão de sons e imagens no século XX estejam relacionados ao surgimento da arte da performance como um gênero exploratório.

Para realçar tal informação, irei buscar uma relação entre as performance xamanísticas e os instrumentos que o xamã manuseia, traçando o aspecto tecnológico de suas operação rituais. Neste sentido, o ritual será observado segundo uma técnica de

---

<sup>4</sup> Pierre Levy (1987) descreve a tendência de universalização e o poder de neutralização relacionados com a cultura européia, observados na ciência e a arte. Marshall McLuhan (1964) escreve sobre a expansão e fragmentação referente às tecnologias mecânicas.

produção de sons, imagens e conexões maquínicas que são agências da corporeidade e da memória dos participantes.

Contudo, antes de realizar estas relações com maior profundidade, buscarei traçar uma pequena trajetória histórica, focando na presença destas relações na Performance do século XX.

## **Vanguardas**

O ruído, aparecendo como constituinte do espaço de escuta, deveria então ser incorporado ao fazer musical, assim como os recursos vindos da modernidade. Esta é uma nova era, afirmavam os futuristas na Itália. O poeta futurista F. T. Marinetti proporrá uma arte que se separe das tradições, e manifesta tais idéias através de suas poesias dinâmicas e sinópticas. Uma tendência de relacionar a voz ao ruído irá gradativamente constituir as performances futuristas. O imaginário rondava os sons das artilharias bélicas presentes na hostilidade dos primeiros anos do século XX na Europa.

Influenciado pela “artilharia onomatopeica” de Marinetti, Luigi Russolo, um pintor e músico futurista, foi pioneiro na criação de novas sonoridades, e já em 1913 escreveu seu manifesto “ A Arte dos Ruídos”. Russolo inventou seus *intonarumores*, instrumentos produtores de ruídos e alturas indefinidas. Máquinas de som expressando suas idéias acerca da nova paisagem sonora que foi instaurada no mundo do século XIX e início do século XX. Segundo Russolo, o ruído foi originado do resultado da criação das máquinas pelo homem, e chegou para reinar “soberano sobre a sensibilidade humana”. Russolo acreditava ter inventado uma nova arte. (Goldberg, 2006, p. 11).

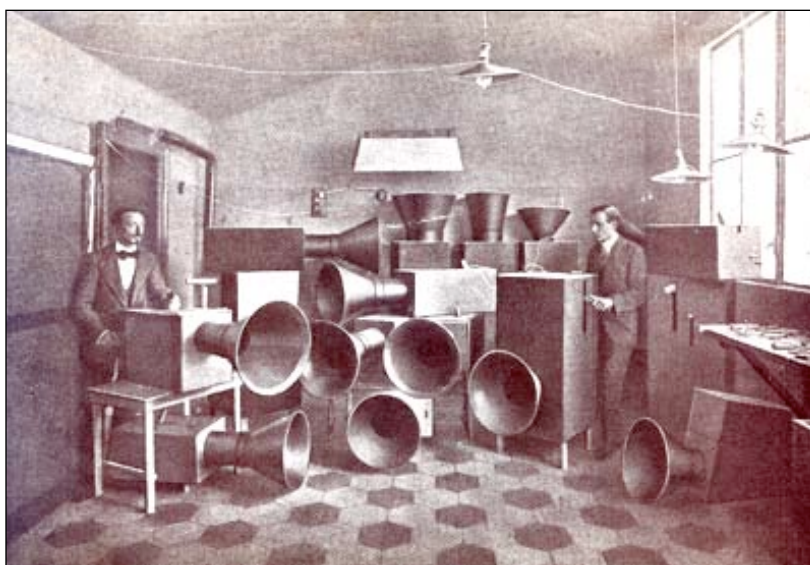


Figura 1 - Luigi Russolo (à esquerda) e os intonarumori.<sup>5</sup>

O primeiro instrumento construído por Russolo, o *scoppiatore*, produzia um som semelhante ao motor de um automóvel e podia alcançar uma tessitura de 10 tons inteiros, passando por todos os microtons<sup>6</sup> intermediários. Nos anos posteriores Russolo desenvolveu outros instrumentos geradores de ruído, sendo que ao todo, os instrumentos de Russolo incluíam 12 sistemas diferentes de geração de ruído. Cada instrumento era composto de 3 partes: Um dispositivo para amplificar o som, um outro para controlar a altura das notas, e um terceiro mecanismo para gerar o ruído específico de cada instrumento. Este último poderia ser algum tipo de mecanismo manual ou um motor elétrico. O mecanismo que controla a mudança de registro das notas dos instrumentos é composto por uma pele de tambor montada sobre uma armação - como em um tambor, sendo que um fio faz com que ela seja esticada ou solta até atingir a frequência desejada.

O mérito de Russolo não se restringe à sua determinação pelas novas possibilidades sonoras, mas também à sua habilidade para manusear os materiais, pensar soluções mecânicas e acústicas, e construir os instrumentos. A realização de sua música é

---

<sup>5</sup> [http://www.windworld.com/feature\\_pages/russolo.htm](http://www.windworld.com/feature_pages/russolo.htm) (Visitado em 28/06/2009).

<sup>6</sup> O microton refere-se aos intervalos musicais menores que um semitom.

inerente à construção de seus instrumentos. Ao criar suas máquinas sonoras, Russolo criou também uma visualidade característica, um campo de experimentação artística em que o trabalho com os materiais é tão importante quanto o resultado sonoro desejado.

Os futuristas não somente envolveram-se com a poesia onomatopeica e o ruído, cujo principal representante e fomentador foi Marinetti, como também pregaram uma “mecanização” dos movimentos nas ações cênicas. O tema da máquina passou a ser explorado em diferentes trabalhos. Um exemplo desta dramatização acerca das máquinas é a peça “Macchina Tipografica” de Giacomo Balla, de 1914, cujos atores encenavam um êmbolo e uma roda, emitindo sons onomatopaicos e desenhando peças de máquinas no espaço (Goldberg, 2006).

As performances futuristas, unindo sons, gesto e espaço, pregavam concomitantemente a abolição do espectador, e tinham uma atmosfera de provocação, e muitas vezes acabavam em confusão. Muitos artistas pregavam o prazer de ser vaiado. Artistas futuristas, imersos numa relação “agressiva” com o público, engendraram muitos manifestos acerca de sua arte. Precisamente, podemos estabelecer como característica destes manifestos uma intenção de assimilar a transformação tecnológica que ocorria ao trabalho artístico, uma tensão decorrente da eminência da guerra e da presença acelerada das engrenagens de metal e os ruído - tomados pelos futuristas como representantes deste novo mundo. Em meio a este jogo de tensões, os futuristas pregavam uma arte híbrida, sem limites, jogando com diversas expressões. A intenção dos futuristas, conforme afirmada no “manifesto do teatro de variedades”, era a utilização de todos os recursos que arrastasse a “inteligência” do público para o mundo da loucura. O teatro de variedades era um gênero híbrido em que se utilizava cinema, acrobacia, música, dança, como meios de expressão para gerar este clima de efervescência proposto pelos futuristas.

Este movimento em direção à loucura e ao ruído também pode ser observado em relação ao movimento surrealista e suas influências vindas do inconsciente freudiano. O ruído aparece para denunciar o sentido de pureza que marca a neutralização e mecanização técnica da música e das artes em geral. Ele aparece em conjunto com a operação de

deslocamento de sentidos e livre associação. O inconsciente, enquanto um mundo potencial e não superficial, relacionado ao mundo dos sonhos, opera no campo das relações não-lineares e conflituosas. O inconsciente não é puro, é ruidoso! Sua materialidade abriga uma plasticidade sonora complexa e polissêmica, e as imagens podem ter sentidos móveis. Sua não resolução e seus campos complexos de significado, mais voltados para a livre associação e os deslocamentos energéticos, do que para a objetividade cartesiana, irá modificar as perspectivas acerca da arte.

O aparecimento de um discurso onírico derivado da noção de inconsciente vai sustentar a idéia de que os símbolos possuem relações mais amplas, compondo formas mais associativas de linguagem. O mundo das linguagens inconscientes é no início do século XX um vetor de influência para a produção das vanguardas artísticas, e sua construção se faz através da investigação de novas relações com as imagens e a realidade. O inconsciente, este mundo conflituoso e associativo, propõe uma ampliação da linguagem, revelando aspectos cognitivos não-lineares dos sonhos humanos, aspectos estes que também encontram-se associados ao universo dos mitos, da criança e da loucura.

Um outro campo de experiência muito importante para o surgimento da performance foram as experiências realizadas na Bauhaus por Oskar Schlemmer (Goldberg, 2006). A escola de artes Bauhaus foi inaugurada em 1919 e uma de suas intenções era produzir uma unificação de todas as artes. Schlemmer realizou diversos estudos sistemáticos sobre a profundidade e o espaço, em busca de um aprimoramento na produção de relações com os corpos de seus bailarinos. A questão do espaço era uma investigação que fundamentava os estudos da Bauhaus, e Schlemmer aprimorou tal assunto buscando relacionar figurinos, objetos e espaço com as possibilidades de realização de movimentos corporais. Em sua “dança das ripas”, os movimentos da dançarina somente poderiam ser realizados segundo as ripas longas e finas que estavam presas em seu corpo.

No trabalho de Schlemmer, um peso razoável foi dedicado à questão da relação homem-máquina, que resultaram na criação de diversos balés. Nestes balés, os figurinos foram projetados para modificarem as relações do corpo no espaço, produzindo a

metamorfose da figura humana em objeto mecânico. O mais famoso de seus balés, o “Balé Triádico”, sintetizava um conjunto de influências de Schlemmer. Sua “teoria da marionete” tinha como propósito modificar os corpos e movimentos dos bailarinos, para que se movimentassem como marionetes.

As peças de teatro realizadas na Bauhaus exploraram recursos tecnológicos com o intuito de modificar as percepções do espaço. Em uma peça de Capek intitulada ‘R. U. R.’, Kiesler utilizou uma projeção filmica ao fundo, exibindo numa tela circular imagens de trabalhadores em uma fábrica. Sua projeção objetivava gerar profundidade aos acontecimentos desenvolvidos no palco e, curiosamente foi reprimido pela polícia de Berlim, que acreditava que os equipamentos utilizados em suas projeções pudessem provocar um incêndio. Deste modo, em todas as noites de apresentações um sino era tocado pela polícia, com a intenção de soar um alarme contra a possibilidade de incêndio, ocorrência que foi aproveitada no espetáculo (Goldberg, 2006).

### **Deslocamento de objetos**

Numa outra via, mas ainda operando o significado das imagens e das coisas, os *ready-made* de Duchamp colocaram em xeque o significado do objeto, e em especial o significado do objeto de arte, denunciando a mudança de nível produtivo em que a sociedade ocidental havia se inserido no processo de industrialização. Os *ready-made* são objetos industrializados que são “convertidos” em obras de arte através do gesto do artista. Trata-se de uma operação de deslocamento de contexto, que transforma o significado do objeto. Quando Marcel Duchamp deslocou o “urinol” para a exposição de arte, seu gesto produziu no espectador um sentimento de estranheza. Duchamp referiu-se ao urinol como “fonte”. A ação de Duchamp é criativa num sentido específico, pois o objeto em si não foi criado por ele. Encontramos em seu gesto o jogo filosófico que transforma, não o objeto, mas o seu sentido.



Nas artes plásticas, outro exemplo deste processo de deslocamento são as *assemblages*. Preocupado em deslocar os objetos, recombina-os numa espécie de delírio poético, o artista plástico alemão Kurt Schwitters iniciou em 1923 uma grande *assemblage* em seu apartamento, composta por objetos recolhidos na rua. Este procedimento - de encaixe ou recombinação - irá posteriormente influenciar a dinâmica de criação de outros artistas, como Claes Oldenburg, Rauchenberg e Allan Kaprow (Glusberg, 1987). A influência de Schwitters torna-se relevante para a performance, na medida em que as *assemblages* colocam-se gradativamente como metodologias de criação. Estas operações realizadas nas matérias, nos objetos e nos signos, que possuem como objetivo transformar-lhes o significado, recombina e reinventando foram, doravante, largamente utilizadas por artistas ligados ao movimento do *Happening*.

Mas a origem das *assemblages* passa necessariamente pelos procedimentos de *collage*<sup>7</sup> criados por Max Ernst. Na *collage*, utiliza-se imagem justapostas, mas que aparentemente não ocupariam aquelas posições. A pintura surrealista utiliza a *collage* para criar uma linguagem não objetiva relacionada com a linguagem dos sonhos. A descontextualização já era portanto algo inerente à *collage* pictórica, e que terá sua proporção ampliada na medida em que se insere em relação a objetos plásticos. Este salto da pintura para às obras plásticas e o espaço é uma característica da arte moderna.

Nas décadas de 60 e 70, alguns artistas ligados ao movimento da performance pensarão seus próprios corpos como plásticos. Robert Whitman percebe o tempo e o corpo como um elemento plástico passível de modelação, como gesso ou tinta (Goldberg, 2006). Esta percepção do corpo como um objeto plástico e a performance como uma síntese de ações no espaço material é algo recorrente na performance contemporânea. O corpo, como algo modificável, será amplamente pensado pela performance como uma escultura. Mas a escultura do corpo é algo que pode ser construído e reconstruído no evento performativo.

---

<sup>7</sup> A *Collage* refere-se ao deslocamento ou justaposição de imagens que, na realidade ordinária, não pertenceriam a um mesmo espaço simbólico. Compõem, deste modo, antinomias, gerando ambigüidades para o espectador. O deslocamento na *collage* possibilita uma leitura aberta da obra, relativizando o sentido de cada objeto contido nela. Segundo Cohen (1989), no ato criativo da performance a *collage* assemelha-se aos processos de livre-associação descritos por Freud.

Assim, percebe-se o corpo como uma plástica em constante modulação, uma imagem em movimento, com sentidos que vão sendo construídos na própria ação que, por sua vez, encontra sua dimensão ampliada na materialidade do mundo, nos objetos e tecnologias de comunicação.

O projeto criativo de intervenção no mundo, presente desde as mais pioneiras manifestações das vanguardas, que explora as matérias do mundo para criar sons, plásticas, texturas, imagens e sentidos será acentuado nas operações artísticas relacionadas à arte da segunda metade do século XX. O mesmo poderá se dizer sobre a relação estabelecida entre a música, as artes plásticas e as novas tecnologias, que explorados em conjunto darão origem a um caminho de convergência e hibridização de linguagens.

A técnica de *collage* será utilizada como linguagem na performance com a intenção de produzir uma dinamização cênica. No processo de criação, as imagens cênicas geradas serão deslocadas, intercambiadas e remontadas em eventos, segundo um método que inclui a “livre associação”.

A performance gera assim uma linguagem do inconsciente, com imagens polissêmicas e corpos mutantes, para reafirmar aquilo que as pesquisas contemporâneas no campo da psicologia social, da física e da antropologia também estão preocupadas em afirmar: a complexidade e multiplicidade do real, a subjetividade e o corpo como elementos modulares.

A afirmação contínua de que as coisas não possuem um significado fechado, estando abertas a transformações e recombinações, e que o sentido de um espaço encontra-se nas relações que são estabelecidas com os corpos, fornecerá sustentação ao discurso da performance contemporânea, sendo uma das características da arte pós-moderna.

### **Acaso e indeterminação**

Modificar o objeto musical e a dimensão da escuta foi uma das questões tratadas por John Cage em seus trabalhos. Uma atitude vanguardista pode ser observada em

seus trabalhos com o piano preparado<sup>8</sup>. O piano preparado é a negação de uma tradição relacionada ao som do piano e suas dimensões históricas, de suas relações tecno-sociais inscritas em seus aspectos materiais. Cage objetivou a criação de um novo instrumento-som a partir do piano, que foi deslocado de sua primeira condição através da fixação de diversos objetos entre as cordas. Deste modo, pôde criar sua “orquestra de percussão”. Esta ação de deslocamento do objeto, de re-posicionamento de sua sonoridade e de seus significados é um gesto que conduziu e conduz muitos dos trabalhos no campo da música contemporânea e, especialmente, da Arte Sonora<sup>9</sup>.

O deslocamento é entendido aqui como deslocamento de posição, deslocamento de significados, isto é, afirmação da mobilidade de sentidos atribuído aos objetos e sons. A sonoridade dos pianos preparados de Cage representam esta encruzilhada de sentidos, pois embora ainda seja possível reconhecer aspectos timbrísticos do piano, sua sonoridade produz na escuta uma sensação de estranhamento, pois o timbre também remete ao som de instrumentos desconhecidos. A singularização do timbre é valorizada como aspecto de extrema relevância nos pianos preparados de Cage. No piano preparado, a tradição é re-arranjada numa nova possibilidade, através de uma ação de deslocamento do objeto musical.

O pensamento de Cage, anunciado em seu piano preparado, é reflexo de sua concepção de acaso e indeterminação, que ele mesmo levará, doravante, para outros artistas e que produzirá uma verdadeira reviravolta na arte no início dos anos 60 nos Estados Unidos da América. Cage estava ciente da necessidade de uma arte que desvendasse os caminhos do hibridismo e da multimídia, e influenciou radicalmente o processo criativo de artistas durante os anos 50 e 60, inclusive os que deram origem aos movimentos do *happening* e arte da performance.

---

<sup>8</sup> O piano preparado consiste na fixação de diversos objetos nas cordas do piano, que modificam a sua sonoridade.

<sup>9</sup> A Arte Sonora, movimento artístico desencadeado ao final dos anos 70 e início dos anos 80, caracteriza-se por ser uma linguagem artística que, partindo do som, busca um processo de hibridização com outras linguagens, especialmente as artes plásticas. Muitos trabalhos de Arte Sonora indicam uma relação estreita entre o som e o espaço, ao contrário da música, que possui uma relação mais forte com a dimensão temporal.

Mas não é possível referir-se ao pensamento de Cage sem localizar suas influências, vindas de Duchamp e de sua iniciação na filosofia Zen Budista. Em 1937, Cage havia escrito seu manifesto intitulado “O futuro da música”. Neste manifesto, Cage anuncia suas idéias de composição musical a partir da utilização de ruídos, afirmando suas intenções de controlar o trabalho sonoro com os sons que extraia dos mais diversos objetos, além de sons registrados em gravações. Sua intenção em manusear tais sons sofreram influências também do projeto de Luigi Russolo, e Cage muitas vezes se referia a Arte dos Ruídos. Todavia, ao contrário da difamação e confusão que rodeava as performances futuristas, ao obra de Cage foi muito bem aceita nos circuitos artísticos de Nova York.

Transformando objetos de todos os tipos em instrumentos musicais, inclusive objetos tecnológicos como rádios e toca-discos, Cage anunciava ao mundo, concomitantemente, a necessidade de explorar as relações de acaso e indeterminação em suas performances. Para Cage, conceitos como o de mutabilidade, fluência e flexibilidade foram importantes vetores de criação e exploração de uma arte de indeterminação. Cage anunciou sua idéia de “música não-intencional”, que segundo ele, deixaria mais claro ao ouvinte que a audição da peça é uma manifestação dele mesmo.

Os procedimentos de acaso desenvolvidos por Cage influenciaram seu parceiro de trabalho, Merce Cunningham, que abandonou a tendência narrativa para realizar danças baseadas em movimentos naturais, como andar, ficar em pé, saltar. Para Cage e Cunningham, cada som e cada ação deveriam ser observados como um microcosmos que reflete o todo do espetáculo. Assim, influenciados por uma lógica oriental, cada parte de uma obra era vista como algo que contém o todo. Outra questão relevante no trabalho dos dois é que também deveria ser observado o compromisso com cada momento e situação, o valor inerente a cada circunstância. Esta idéia de reagir de acordo com a contingência da situação, de tornar o acaso um elemento constituinte da arte foi utilizada por Cage e Cunningham em 1951: “Esse respeito pelas circunstâncias dadas foi reforçado pelo uso do acaso na preparação de obras como *Dezesseis danças para solista e companhia de três*

(1951), em que a ordem das ‘nove emoções permanentes do teatro indiano clássico’ era decidida pelo arremesso de uma moeda” (Goldberg, 2006, p. 114).

Em 1952 Cage apresentou ao público a peça 4’33”. Este trabalho possuiu significado especial, pois Cage sintetizou nele diversas de suas idéias. Sentado num piano, o pianista e companheiro de trabalho David Tudor realizava três movimentos a cada ação, porém sem produzir nenhum som. Cage esperava a resposta da plateia, que deveria compreender que todos os sons daquele espaço formavam a música. Nenhum som era produzido intencionalmente, e a escuta se coloca como um elemento auxiliado pelo silêncio.

A busca pelas relações entre som e silêncio também estavam presentes na obra de Cage, que chegou a realizar experiências em salas a prova de som, percebendo que não havia um silêncio absoluto, já que mesmo nestas condições, ainda era possível se ouvir sons corporais como batimentos cardíacos, respiração e frequências geradas pelo sistema nervoso.

Cage e Cunningham foram convidados desde 1948 a realizarem cursos de verão no *Black Mountain College*, uma instituição de ensino de artes localizada na Carolina do Norte, Estados Unidos. Porém, em 1952 um evento iria modificar e influenciar os caminhos da arte nas próximas décadas. A performance denominada “untitled event”, explorou a utilização de vários recursos e suportes, num processo em que as idéias de acaso e indeterminação conduziram o processo:

“Os espectadores tomaram seus assentos na arena quadrada - que formava quatro triângulos criados por corredores diagonais, cada qual segurando um copo branco previamente colocado em cada poltrona. Pinturas brancas de um estudante não residente, Robert Rauschenberg, pendiam do teto. Sobre uma escada dobradiça, Cage, de terno preto e gravata, leu um texto sobre ‘a relação entre música e zen-budismo’ e excertos de Mestre Eckhart. Depois, executou uma ‘composição com rádio’, seguindo os ‘parênteses temporais’ arranjados de antemão. Ao mesmo tempo, Rauschenberg tocava velhos discos num gramofone movido à mão, e David Tudor tocava um ‘piano preparado’. Em seguida, Tudor pegava dois baldes e vertia água de um para o outro, enquanto que Charles Olsen e Mary Caroline Richards,

plantados na platéia liam poesias. Cunningham e outros dançavam nos corredores, seguidos por um cachorro alvoroçado, Rauschenberg projetava *slides* ‘abstratos’ (criados por gelatina colorida comprimida entre vidros) e filmes projetados no teto mostravam primeiro o cozinheiro da escola e depois, à medida que iam descendo do teto para a parede, o pôr-do-sol. Em um dos cantos, o compositor Jay watt tocava instrumentos musicais exóticos, e ‘ouviam-se assobios e choros de bebês enquanto quatro meninos vestidos de branco serviam café’ (Goldberg, 2006, p. 116).

A performance “Untitled Event” criou grande repercussão em Nova York. Cage havia, deste modo, realizado uma das coisas que mais lhe interessava: um evento com múltiplas mídias em que a indeterminação gerasse relações complexas e ao mesmo tempo uma liberdade criativa nos participantes. Logo após, Cage exclamou sua satisfação, considerando que aquele foi um evento anárquico e coletivo. A exploração destas combinações de meios expressivos em sessões onde a indeterminação estavam presentes gerou uma clara influência futura.

### ***Happening e Performance: gêneros híbridos***

Uma intensificação das relação entre as operações híbridas e tecnológicas poderá ser observada a partir da década de 60 e 70 do século XX, principalmente no âmbito do *Happening* e da arte da performance. O *happening* e a performance, sendo movimentos artísticos de natureza híbrida, proporcionaram o encontro de diversos artistas plásticos, músicos e atores. Há, a partir deste período, uma intensa exploração de novos meios de criação, o que incluiu os equipamentos sonoros de registro e o vídeo. Há também uma forte relação entre o som, a imagem e a corporeidade, de modo que a polifonia resultante de diversos trabalhos indica uma operação não-linear e não-hierárquica dos componentes de expressão.

A tendência foi a de explorar e elaborar o processo de criação, incluindo os novos meios no processo artístico. Os anos 50, 60 e 70 são marcados por uma veloz modificação dos meios técnicos de produção e reprodução, especialmente no âmbito da informação, com o aparecimento de inúmeras tecnologias de comunicação que deslocam

diversos aspectos da realidade social e da percepção humana, e que irão desdobrar-se nas décadas posteriores na popularização da televisão, e mais recentemente, dos microcomputadores. Estamos diante do movimento de contracultura e da revolução digital.

Os *Happenings* da década de 60 caracterizaram-se por sua propriedade de manifestar-se de forma singular e anárquica. Há neste período, uma forte proliferação de trabalhos que se caracterizam pela singularidade da operação artística. O caminho traçado pelo *Happening* e pela arte da performance a partir dos anos 60, e que os sintetiza enquanto movimentos autônomos, é a exploração e singularização das operações artísticas. Esta singularização não ocorre isoladamente, mas em interação com a realidade cotidiana, produzindo alteridade, tensão e reflexividade.

Segundo Renato Cohen (1989), a arte da performance atua pela via das esquerdas, a via do inconsciente, da borda, da liminaridade. O autor assinala que o *Happening* pode ser considerado como ponto-limite para um novo paradigma no campo artístico: o *Happening* substitui o “modelo estético” pelo “modelo mítico” de arte. No “modelo mítico”, ocorre uma ritualização do instante presente, ao invés de uma representação. Uma das diferenças entre o “modelo estético” e o “modelo mítico”, é que no segundo o público é participante e não mero espectador. Na arte contemporânea, o *Happening* pode ser considerado um divisor, pois é a partir deste movimento que se efetiva como tendência um tipo de criação que vai além das intenções estéticas. No *Happening* e na arte da performance ocorre o fortalecimento do processo que inclui a experiência de transformação e reflexividade. Neste sentido, o *Happening* se aproximaria mais de um trabalho ritual e liminar. “O *happening* se apóia no experimental, no anárquico, na busca de outras formas” (Cohen, 1989, p. 132).

Conforme já assinalai, as *actions paintings* de Pollock, as *assemblages* e os *environments* de Kaprow, procedimentos criativos derivados da *collage* de Max Ernst, antecederam o aparecimento dos *Happenings*. Algumas características da Performance já rodeavam as *actions paintings* de Pollock, já que estes eventos transformavam o ato de

pintar na obra e o artista em ator (Glusberg, 1987). É a ação que cria o significado artístico. O corpo em movimento aparece como arte de presentificação.

Por outro lado, a *live art*, fundamentada na idéia de uma arte tirada da vida, da existência cotidiana, suscitada por artistas japoneses como Atsuko Tamaka e Tetsumi Kudo, dentre outros, também contribuiu para o surgimento do *Hapenning*. No entanto, foi Allan Kaprow, artista performático norte-americano que idealizou em suas performances a passagem da *collage* plástica para a *collage* de eventos, dando um caráter plástico e cênico à sua obra pioneira “18 Happenings em 6 partes”, encenado em 1959 em Nova York (Carlson, 1997).

Com estas experiências, a arte da performance se afirma enquanto campo exploratório, especialmente caracterizado por operar matérias híbridas de expressão, traçando redes semióticas que transpõe limites identificados com a esfera cotidiana. Esta arte se ocupa em produzir agenciamento através de elementos heterogêneos, operando intercâmbios e interseções subjetivas, afirmando em sua própria ação o caráter de mutabilidade da existência humana:

“A arte da performance, liberando o instante à vertigem da emergência de universos ao mesmo tempo estranhos e familiares, tem o mérito de levar ao extremo as implicações dessa extração de dimensões intensivas, a-temporais, a-espaciais, a-significantes a partir da teia semiótica da cotidianidade. Ela nos evidencia a gênese do ser e das formas antes que elas tomem seu lugar nas redundâncias dominantes como a dos estilos, das escolas, das tradições da modernidade. Mas essa arte me parece menos resultar de um retorno a uma oralidade originária do que uma fuga para frente nas maquinações e nas vias maquinicas desterritorializadas capazes de engendrar essas subjetividades mutantes.” (Guattari, 1992, p. 114)

Esta operação, definida por Guattari como uma fuga na direção de maquinismos desterritorializantes, produzem novas possibilidades para a subjetividade. Já que não há a possibilidade de retorno ao mundo dos mitos e da oralidade originária, a arte



da performance apresenta-se como um acontecimento de irrupção, de desvelamento e mutação subjetiva, estética e operacional.

O caráter efêmero característico dos *Happenings* e Performances, de certo modo, dificulta sua passagem pelo mundo do produto, e especialmente do produto de consumo. O mais relevante nestas manifestações é o “desdobrar dos processos” e não “os produtos finalizados”. Neste sentido, a arte da performance aborda a produção de agenciamentos que se colocam à margem do sistema, provocando-o, e que caracterizam-se enquanto processos que suscitam interrupções na semiótica do cotidiano.

Para delinear este caminho, diversos *performers* vêm travando uma forte relação entre seus corpos e as novas tecnologias, trabalhando com o conceito de arte híbrida, produzindo significados a partir da manipulação de imagens, sons e ações corporais. Os desdobramentos conseqüentes das manifestações artísticas dos anos 60 e 70 trouxeram à tona novas formas de hibridização de linguagens artísticas, e a investigação dos novos recursos tecnológicos passou a ser uma característica de diversos segmentos artísticos.

### **Arte e tecnologia**

No século XX as tecnologias apareceram, muitas vezes, como elemento de destruição associado as catástrofes e ao fim do mundo. Elas foram tomadas como um importante fator na destruição das paisagens naturais. Neste sentido, foi substancialmente posta enquanto signo de um mundo mecanizado e artificialmente produzido que gerou oposição ao mundo natural dos seres vivos.

Esta crença de que a máquina é apenas o agenciamento de um mundo mecânico que se opõe ao mundo natural foi o elemento motivador de muitas confusões e, sobretudo, de uma visão simplificada acerca das tecnologias. Na realidade, tal visão é o reflexo simbólico de uma civilização que embora tenha acentuado a produção e a inovação tecnológica, ainda cultiva uma visão restrita acerca de seus instrumentos e possibilidades de utilização. Esta visão, dominada pelo aspecto quantitativo das tecnologias, estabelece um

certo impedimento de uma observação ampliada e sensível das tecnologias atuais. A tecnologia, vista apenas como uma agência da velocidade e da produção, e mais recentemente como meio de efetivação de um controle social, é uma percepção limitada das potencialidades que podem ser exploradas na relação homem-máquina.

Será necessário, portanto, reforçar o princípio de que toda tecnologia envolve uma dinamização social e não confundir tecnologia com o artefato material simplesmente. Uma tecnologia não é somente um artefato usado como instrumento, mas uma rede de relações que inclui todo o conhecimento necessário em sua invenção, reprodução e utilização. Uma tecnologia é produto de uma larga rede de interação social, de diversos sistemas de troca de conhecimentos e modos de utilização (Gell, 1988).

A arte sempre manteve uma relação de proximidade com as técnicas e as tecnologias. Vejamos, mais uma vez, o exemplo da relação entre o corpo e os instrumentos musicais. Estes, por sua vez, podem operar o espaço dos acontecimentos numa relação estreita com a percepção dos participantes. Um instrumento musical é uma máquina, uma extensão do corpo e de suas potencialidades de se comunicar no domínio de uma linguagem não-verbal.

Entretanto, a existência de diferentes tipos de tecnologias sonoras determina diferentes qualidades de relação entre os corpos e as percepções. No universo das tecnologias acústicas, o gesto corporal e a execução musical estavam continuamente associados, de modo que a música somente existia na performance. Porém, a invenção dos meios de registro sonoro ao final do século XIX modificaram fortemente a relação da escuta com a imagem corporal, já que com os gravadores de áudio tornou-se possível o acesso a sons executados em espaços e tempos não presentes. Nesta condição, a imagem do corpo e o gesto não necessariamente são componentes que se interligam à escuta. A tecnologia de registro de sons modifica tão significativamente a execução musical, que para reproduzir as músicas gravadas em estúdio com a mesma qualidade de execução, os músicos necessitam se adequar a uma exatidão técnica, percebendo, portanto, sua relação com os sons sob um novo prisma.

Por outro lado, o registro dos sons forneceu a músicos a possibilidade de manipulação e combinação de todo e qualquer tipo de som, o que deu origem à música concreta em meados do século XX. O mesmo podemos afirmar sobre a música eletrônica, que modificou totalmente as relações com os meios de geração de sons. Em seu limite, tanto a música concreta quanto a música eletrônica, por serem resultantes de trabalhos realizados em estúdio de gravação, foram responsáveis por uma série de composições que não dependiam da participação do corpo em tempo real nas apresentações. Fato este que somente será revisado com o advento das novas tecnologias digitais, em especial o computador pessoal, que permitiu recentemente a manipulação e o processamento de áudio em tempo real.

Mas temos que considerar também que a expansão dos materiais sonoros utilizados em composições musicais gerou a necessidade do desenvolvimento de novos conceitos e processos que dessem conta destas novas possibilidades. Assim, conceitos como o de textura sonora, objeto sonoro, campos sonoros, e também novas formas de representação de sons musicais acompanharam o processo de desenvolvimento dos meios de registro.

Evidentemente, há uma magia em toda tecnologia, já que elas sempre colocam o homem numa nova encruzilhada do espaço-tempo. Toda tecnologia é fruto de um desejo, de uma intenção que os homens possuem de alterar seus modos de relação com o mundo. Uma nova tecnologia produz linhas de desterritorialização, e uma tecnologia é também um meio de produzir uma flutuação das percepções. Pode ser uma condensação em relação ao domínio material, mas também uma fuga em direção a novos conceitos e desejos de se relacionar com o mundo. Esta questão torna-se mais clara na atualidade, pois com a aceleração das mudanças tecnológicas, tornou-se mais evidente o quanto uma nova tecnologia interfere nas dinâmicas de relações do corpo e da sociedade.

Gell (1988/1998) apontou em sua teoria antropológica que o potencial de agenciamento dos objetos artísticos aponta para uma eficácia sobre as relações humanas.

Segundo este autor, objetos artísticos não são apenas elementos estéticos. Objetos artísticos são também tecnologias, pois produzem efeitos na realidade.

Neste sentido, Gell chama atenção acerca de uma cisão produzida entre arte e tecnologia na sociedade moderna. Esta separação seria resultante da dependência e banalização dos meios tecnológicos, efeitos apresentados na sociedade ocidental moderna. Uma visão restrita induz o homem moderno a uma visão do tecnológico que acentua somente a sua dimensão material e instrumental, associando tecnologia diretamente à subsistência. Tecnologia é, para o homem moderno, instrumentos ou máquinas que fazem parte da vida do homem racional, e não elementos que encontram-se no domínio da criatividade e da autenticidade. A arte seria vista, portanto, enquanto legítima representante do campo criativo, em contraposição ao tecnológico, que pressupõe a participação do homem no mundo da razão e do empreendimento material.

Porém, para Gell, a tecnologia encontra-se inserida na rede social, o que inclui a totalidade de conhecimentos necessários para a invenção, a fabricação e a utilização da tecnologia. A tecnologia insere-se na continuidade de todas as outras relações sociais de um contexto, e inclui, neste sentido, os conhecimentos e os modos de operação produzidos. Uma tecnologia é mediadora de uma série de ações sociais, que somente tornam-se possíveis através dela.

Entretanto, algo mais pode ser destacado nesta relação. O objeto artístico é também um objeto tecnológico, porém, encontra-se numa posição diferenciada dos outros objetos sociais, pois seu uso não está diretamente relacionado à subsistência material.

Os xamãs, por exemplo, confeccionam e utilizam seus artefatos com a finalidade de atuarem sobre questões que estão sendo trabalhadas no ritual, estendendo sua força e seu poder de manipulação das situações. Segundo Gell, no período paleolítico a habilidade técnica do homem encontrava-se relacionada à confecção de objetos como colares, instrumentos musicais, estátuas; componentes que serviam a um propósito dentro de uma rede específica de relações causais.

Neste sentido, não haveria porque negar que o uso artístico dos objetos pode ser visto enquanto componente de articulação de processos sociais, visto que a arte não é somente um “espelho do real”, mas um fenômeno que integra a totalidade dos acontecimentos, agindo potencialmente sobre “o real”, no sentido de transformá-lo. O objeto artístico é uma tecnologia na medida em que agencia processos e produz efeitos sobre a realidade em um determinado contexto social.

O aspecto tecnológico de uma flauta, portanto, é apontado por Gell em relação a sua capacidade de agenciar processos psicológicos. Embora a flauta não seja um instrumento diretamente ligado a uma eficácia de subsistência sobre o mundo material, como é o caso de um machado, sua utilização é relevante em processos psicológicos e cognitivos que medeiam e integram os acontecimentos sociais. Ela é um elemento inserido num conjunto tecnológico, pois uma flauta é um instrumento “cujo propósito é controlar e modificar as reações psicológicas humanas” (Gell, 1988, p. 6). O som da flauta não é produzido para ser somente apreciado, mas para efetivamente produzir efeitos nas pessoas, e estes efeitos encontram-se articulados às demais esferas dos acontecimentos sociais. A performance musical pode ser vista enquanto agência de articulação que integra o todo dos acontecimentos e coopera na totalidade dos efeitos.

Para esclarecer tal questão, o autor classifica estes objetos especificamente voltados para a produção de efeitos psicológicos em outros seres humanos no campo do que denomina de “tecnologias de encantamento”. As “tecnologias de encantamento” - arte, música, dança, retórica, etc. - encontram-se relacionadas a objetos e técnicas específicas, voltadas para o domínio de produção de sentidos, servindo para “encantar a outra pessoa e fazer ela perceber a realidade social num sentido favorável aos interesses sociais daquele que encanta” (Gell, 1988, p. 7).

Seguindo esta linha de pensamento, Gell irá compreender a arte como “um sistema de ações”, e aponta para o fato de que uma pintura, uma estátua ou um instrumento musical e seu respectivo som, são componentes de força e produção de resultados. O autor procura ver os objetos artísticos não somente enquanto um sistema de comunicação, ou

uma linguagem, mas enquanto “agência, intenção, causação, resultado e transformação” (Gell, 1998, p. 6). Segundo ele, sua teoria possui a premissa de que “a natureza do objeto de arte é uma função da matriz social e relacional em que ele encontra-se inserido”, e que portanto, não possui uma “natureza intrínseca independente do contexto de relação”. (Gell, 1998, p. 7). Gell revela o objeto de arte enquanto componente ativo no processo de produção social.

Para a teoria da arte, as questões acima colocadas implicam numa diluição da oposição entre arte e tecnologia. Este exame da arte aponta para o fato de que em certas manifestações não é a estética do objeto ou seu potencial de atingir valores universais, mas seu potencial de relação e desencadeamento de ações num contexto específico que é o foco da performance.

Nesta visão, uma série de objetos antes não considerados como objetos artísticos podem ser incluídos no campo da arte e, por outro lado, os componentes materiais e conhecimentos inclusos nos objetos de arte podem ser vistos em seus aspectos tecnológicos. A discussão sobre a beleza, atacada pelo autor, é revista e ampliada pela função do objeto, seu potencial tecnológico e de agenciamento. Esta é, sem dúvidas uma das grandes contribuições do trabalho de Gell.

Entretanto, é importante reforçar que os elementos capazes de agência não são localizados segundo uma lógica material. A partir da direção assinalada, a de que objetos artísticos possuem componentes tecnológicos, incluindo o campo de produção imaginária e cognitiva, iremos realçar que a sinestesia e a tradução de uma instância de percepção em outra, são importantes vetores na produção de efeitos na expressão artística. Por exemplo: há imagens produzidas através de cantos que são extremamente importantes na agência da arte indígena. Neste sentido, gostaria de reforçar a intenção de situar sons e imagens mentais enquanto objetos estéticos e tecnológicos, isto é, ressaltar não somente a sua natureza simbólica, mas a sua potencialidade instrumental de articular-se aos componentes materiais da realidade, travando com o todo um campo de conexões.

Estas considerações nos levam a pensar objetos heterogêneos formando num campo de relações e conexões. Na arte, objetos materiais e imateriais são componentes de redes de relações e associações, redes ativas e transformáveis. O contexto possui mobilidade e ambigüidade, pois é sempre uma atualização de múltiplas relações determinadas pela contingência.

A performance é entendida aqui enquanto uma rede ativa capaz de produzir e “disparar” variações nas relações entre as partes de um todo. Portanto, é necessário considerar a relação entre as matérias de expressão e o corpo humano, tomando como referência as relações maquínicas existentes (Guattari, 1988). Teremos de considerar os sons e imagens produzidos numa canção, ou por um instrumento musical, como produtores não somente de sentido, mas também de ações e interferências. O som provindo de um instrumento musical, por exemplo, pode desencadear processos corporais e perceptivos com tanto sucesso quanto uma tatuagem corporal. Ambos são, neste sentido, elementos de força e relação. São, sobretudo, elementos relacionais para o corpo, pois é na relação com o corpo que processos de ordem emocional e psicológica são delineados.

O teatro e o ritual, por exemplo, desenvolvem um papel fundamental nas articulações da memória humana. Mas sua propensão é extravasar tais limites, fundando lugares ainda não vividos, produzindo novos sentidos e realidades. Não refiro-me à memória, portanto, no sentido de reprodução, mas enquanto fluxo livre do pensamento. Um fluxo de associações em transformação, desencadeamentos de signos e ações. Iremos falar de uma máquina que entrelaça meios materiais e cognitivos, ações e perceptos.

Lehmann assinala que na história da arte e do teatro podemos observar uma forte tendência de alinhamento com as possibilidades de uso das tecnologias de uma determinada época para se produzir uma ilusão:

“Praticamente desde seu início, o teatro oferecia maquinaria cênica, truques de luzes e bastidores, transformações mágicas. A tecnologia da construção de imagens em perspectiva e os efeitos de luz desempenharam um papel na tradição do teatro. No teatro barroco, a iluminação a vela podia ser ‘regulada’ ao se içar quebra-luzes de um grupo de velas

para outro. A luz passava por materiais transparentes e criava disposições complexas”. (Lehmann, 2007, p. 374-375)

Máquina de ilusão que transforma corpos e produz sentido. É certo que a utilização destas máquinas de ilusão não visa reproduzir quantidades, mas produzir efeitos “mágicos” na percepção. O teatro como uma arte total integra diversos recursos que relacionados agenciam um modo de operar a percepção e fornecer sentidos para os homens. Conforme assinala Guinsburg (2001), a idéia de teatro é em si o teatro das idéias, pois em sua origem está o próprio devir da memória e das relações humanas.

Mais do que uma máquina de ilusão, a performance pode ser entendida como uma máquina de transformação dos estados de percepção. Sabemos que os xamãs e mestres de sociedades tradicionais utilizam seus instrumentos musicais e objetos rituais com a finalidade de modificar sua presença no espaço. Os monges tibetanos, por exemplo, utilizam o cantar para atingir um novo estado de presença no mundo, estado este que os coloca num desprendimento da materialidade do mundo. O som, neste caso, é usado para estimular o corpo nesta transformação, o que efetivamente depende de um conjunto de condições especiais. O som é um ponto relacional que se articula a outros pontos na composição de uma rede de relações necessárias para a mudança corporal existir.

Entretanto, esta máquina de transformação agencia em seu interior diversas outras máquinas menores, que busca relacionar e produzir efeitos. O sentido de máquina, conforme busco traçar neste trabalho, vai além de sua dimensão técnica, deslocando para a relação com o imaginário coletivo o eixo de produção. Toda máquina sintetiza e assinala um plano de relação entre o corpo e o universo. As máquinas, podendo ter diferentes propriedades, podem intensificar um ou mais componentes que a integram em conjunto.

Há máquinas de diferentes tipos. Segundo Guattari (1992) há máquinas que atuam como dispositivos materiais, que interferem e modificam a dinâmica do homem com o meio, que substituem seus braços e pernas. Mas também podemos entender como máquinas os componentes semióticos relacionados à pesquisa, organização, diagramação e utilização dos componentes materiais. Podemos falar também de máquinas desejan-tes que



produzem uma subjetividade nestes componentes, e que delineiam uma possível utilização. E por fim, podemos assinalar as máquinas abstratas que recortam todas as outras máquinas, e que lhes oferecem consistência. As máquinas são compostas de dispositivos materiais, mas também de componentes energéticos, subjetivos e imaginários. Entretanto, a máquina abstrata é transversal a todos os outros tipos de máquinas, recortando e fornecendo ligação ao “agenciamento maquínico” (Guattari, 1992).

“Se desconstruirmos um martelo, retirando-lhe seu cabo: é sempre um martelo, mas em estado ‘mutilado’. A ‘cabeça’ do martelo - outra metáfora zoomórfica - pode ser reduzida por fusão. Ela transporá então um limiar de consistência formal onde perderá sua forma; esta *gestalt* maquínica opera, aliás, tanto em um plano tecnológico, quanto em um plano imaginário (quando se evoca, por exemplo, a lembrança obsoleta da foice e do martelo). Conseqüentemente, estamos apenas diante de uma massa metálica devolvida ao alisamento, à desterritorialização, que precede sua entrada numa forma maquínica. Para ultrapassar esse tipo de experiência, similar à queda do pedaço de cera cartesiano, tentemos, inversamente, associar o martelo e o braço, o prego e a bigorna. Eles mantêm entre si relações de encadeamento sintagmáticas. Sua ‘dança coletiva’ poderá mesmo ressuscitar a defunta corporação dos ferreiros, a sinistra época das antigas minas de ferro, os usos ancestrais das rodas de ferro... (...) O objeto técnico não é nada fora do conjunto técnico a que pertence.” (Guattari, 1992, p. 47-48).

Assim, somos levados a crer que a arte encontra-se próxima do domínio tecnológico, na medida em que agencia um conjunto técnico para produzir seus efeitos. Contudo, é claro que sua propensão é investir na utilização de tais recursos para atuar diretamente sobre a memória e a produção de desejos, subvertendo esquemas pré-determinados. A máquina ritual, por exemplo, possui intensa propensão em transformar a vida e dar sentido a morte.

Nesta altura podemos deslindar ainda mais a relação entre performance e tecnologias. O aspecto de incorporação tecnológica não está presente na arte da performance apenas a partir das mídias eletrônicas. Ele já era encontrado na estreita relação que esta arte travou, desde suas mais pioneiras manifestações, com as matérias plásticas e

signos que ela mesma produz e, conforme já foi apontado, já no início do século XX, diversos artistas performáticos estreitaram relações com os novos meios tecnológicos, manipulando sons, imagens e memória, ao inventar novas operações artísticas.

Esta relação pode ser melhor apreendida caso observemos que a arte da performance origina-se justamente no entendimento do corpo enquanto uma plástica em movimento. Nesta via, a plástica do corpo incorpora a plástica do meio e a plástica dos sons. O dualismo espaço interno/espaço externo é substituído por uma integração entre as partes, uma visão que coloca a questão do corpo e da subjetividade numa relação estreita com o mundo material e seus processos.

O discurso do corpo é o discurso da transformação do corpo, da reconstrução do corpo cotidiano cristalizado, da recombinação de suas possibilidades, da ampliação de suas potências. Jorge Glusberg afirma que na arte da performance “não é possível, perceber, conceber a ação do *performer* como a de uma única pessoa. É na verdade, a ação de vários sujeitos que se desconectam e se justapõem num mesmo palco. Duplicidade e multiplicidade que de forma alguma afetarão a unidade da performance” (Glusberg, 1987, p. 111).

Mas para fazer “funcionar” estes diferentes sujeitos, a arte da performance investe em operações sobre o corpo, utilizando recursos plásticos e sonoros, tecnologias e relações com mitologias individuais e coletivas para obter passagens das qualidades perceptivas. Estes múltiplos sujeitos que encontramos no corpo do *performer* é agenciado, muitas vezes, na relação com os objetos da instalação e através de experiências de experimentação realizadas sobre a própria identidade do *performer*.

Vejamos um exemplo desta situação: os objetos relacionais de Lygia Clark. Eles cumprem esta função, pois são instrumentos pelos quais a artista modifica o sensorial dos participantes. Os objetos ativam intensificações no corpo dos participantes, alterando sua percepção de mundo. Conforme afirma Suely Rolnik: “é equivocado considerar, como querem alguns, que a invenção dos objetos relacionais por Lygia consiste num simples deslocamento do visual em direção ao tátil. É outro o deslocamento que aí se opera: ele diz

respeito ao fato de afastar-se desta carapaça sensível que consiste em reduzir o exercício de cada órgão de sentido - e não só os da visão e do tátil - à sua faculdade de captar o mundo em sua natureza extensiva, afim de ativar e incluir a outra faculdade própria a cada um deles: aquela que o capta em sua natureza intensiva” (Rolnik, 2005, p. 19).

Outros procedimentos utilizado pela artista inclui o uso de vestimentas e máscaras. Nesta proposta, observamos com maior clareza a relação entre corpo, ação e percepção. Suas “máscaras sensoriais”, agindo numa dimensão específica do olhar e da escuta, isto é, intervindo no funcionamento dos sentidos corporais, intensificam novas possibilidades de percepção do mundo. As máscaras sensoriais constituem, portanto, territórios de relação com os corpos, técnicas corporais através das quais se intervêm no *modus operandi* da percepção e, muitas vezes, da movimentação do corpo que as utiliza, já que fazem este corpo se adaptar e funcionar de uma nova maneira. Por isto, a força da arte de Lygia Clark não encontra-se no corpo ou no objeto proposto, mas na relação e intensificação que se dá entre ambos.

A partir das décadas de 80 e 90, os novos meios eletrônicos irão potencializar os processos de intervenção na memória e na subjetividade. Atualmente, esta intervenção sobre o corpo pode ocorrer de muitas formas. O processo de transformação corporal, de mudança de percepção e ação encontra nas tecnologias digitais novos instrumentos de realização.

No mundo das tecnologias digitais e do computador, a performance irá propor intervenções com participações ativas do público, interações entre *performers* e público, ambientes simulados proporcionados por novas tecnologias que amplificam, refratam, distorcem, criando campos de intensificação e tensão entre a presença e a ausência, a identidade e a alteridade.

A alteridade e a singularidade estética surgem como meios de discussão das questões atuais relacionadas às diversidades subjetivas e existenciais. Corpos mediados, espaços simulados, ficção e realidade, imagem e imaginário, produção e reprodução, singularidade e neutralidade delinearão espaços de pesquisa e processos de criação.

Relações entre sons e imagens projetados fisicamente nos espaços, e sons e imagens mentais aparecem como campos de discussão acerca do que está sendo produzido em termos de relação com o real, com a memória, o inconsciente, o desejo e o corpo.

Estamos diante da grande questão que parece angustiar a muitos na atualidade, pois, o envolvimento dos homens num mundo intensamente mergulhado em instrumentos de produção e transmissão de informações audiovisuais solicita uma nova relação com a memória e a percepção. Entretanto, parece que cada vez mais o consumismo capitalista mergulha a criatividade num fosso de matéria homogênea, deslocando da produção coletiva à experimentação geradora. Não estaria o próprio mercado voltado para a produção de equipamentos de manipulação de imagens e sons, isto é, “tecnologias de encantamento”, para através destes meios se apropriar da subjetividade coletiva e produzir desejos segundo seus interesses? Será que estes desejos pela produção de objetos de consumo encontram-se sobrepostos a uma outra forma de criação associada às sociedades antigas, que viam no uso de instrumentos audiovisuais uma forma de expansão da percepção?

### **Espaços de subjetivação**

Uma relação entre o xamanismo e a performance vem sendo desenhada já há algumas décadas nos estudos da performance. As transformações subjetivas desenvolvidas na arte da performance manteria, segundo este campo de pesquisa, uma relação de proximidade com as técnicas de transformação do corpo que os xamãs realizam em seus rituais. Os *performers*, habitando um espaço de subjetivação, um espaço *autopoiético*<sup>10</sup>, não desenvolve um papel teatral como o faz um ator, mas um processo de auto-reflexão e auto-metamorfose, como os xamãs das culturas tradicionais. Isto daria à arte contemporânea um novo *status*, cuja característica é o distanciamento da cena de representação e uma aproximação com a cena de ritualização.

---

<sup>10</sup> O termo *autopoiésis* e *autopoiético* foram elaborados pelos biólogos Francisco Varela e Humberto Maturana para designar a capacidade que os seres vivos possuem de produzirem a si próprio. Utilizo o termo referindo-me a esta idéia de auto-geração.

Não há como escapar do tema do ritual, visto que muitas performances manifestam estados de transição, de transformação do corpo e das percepções sensoriais. Mas aqui uma pergunta deve ser feita: de que maneira a arte da performance se aproxima do ritual e, especialmente, do xamanismo?

A questão refere-se ao fato de que tanto na arte da performance como no ritual xamanístico, a idéia do sujeito uno torna-se frágil, pois a cada intensificação nas relações do corpo com os espaços, a subjetividade é modificada. Há um caráter irreduzível nestas relações. Os antigos dualismos interno/externo já não mais prestam para avaliarem as relações entre corpo e espaço, pois o corpo é o espaço e o espaço é o corpo. Há um *continnum* entre a imaginação imaterial e a plasticidade do meio.

Conforme afirma Santaella (2004), a unidade do sujeito nunca existiu. A pressão exercida para forçar a existência desta unidade é uma forma de manutenção do sujeito passivo e do corpo não-transformacional; manutenção mesma que serve a certos interesses do universo capitalístico: seus padrões e autorias. A individualidade é, portanto, uma construção social da modernidade que atua sobre os corpos, reduzindo-os, já que na realidade cada corpo multiplica-se em muitos sujeitos, a tal ponto que o eu se pulveriza ao formar co-autorias, agenciamentos *autopoiéticos*, redes de relações.

Investigando a relação entre arte da performance e xamanismo, podemos compreender que a experiência transformacional é ontológica. O corpo necessita desenvolver seus múltiplos: são formas de produzir alteridades. A transformação xamanística é um modo de viver a alteridade, de intercambiar uma realidade com outros níveis de realidade. No xamanismo a realidade invisível intercepta a realidade visível. O sujeito se permite à experiência do outro, do outro corporal e do outro espacial.

Entretanto, uma investigação mais profunda observará que há uma relação que se desenvolve entre os corpos e as tecnologias de conhecimento que tanto os artistas contemporâneos quanto os xamãs das sociedades tradicionais utilizam para realizarem seus processos transformacionais. Há uma estreita relação entre a metamorfose do corpo e a utilização de recursos estéticos e tecnológicos na preparação de espaços de ritualização. E

embora artistas contemporâneos e xamãs utilizem tecnologias de conhecimento distintas<sup>11</sup> (Levy, 1993), ambos fazem uso destes meios para agenciarem “novos estados de percepção”.

Neste sentido, a arte da performance não pode ser vista de forma isolada em relação ao advento das tecnologias audiovisuais que marcaram o processo histórico do século XX. Por outro lado, para alcançarem resultados no ritual, os xamãs possuem um apurado domínio de suas tecnologias de conhecimento: sua fala, sua escuta, seu canto, seus instrumentos musicais e objetos especiais; recursos que somente o iniciado possui domínio, e que lhe confere uma percepção que não pode ser alcançada no dia a dia. O corpo dos xamãs ao ser acoplado em seus aparatos rituais, atualiza suas potências. Seus aparatos são as suas tecnologias de metamorfose, suas tecnologias de visão e de realização do espaço liminar do ritual.

Conforme veremos na próxima parte deste trabalho, a problemática dos meios tecnológicos de produção de sons e imagens, não pode ser observada sem a apreensão de que estes meios são fundamentais na produção de subjetividades e corporeidades. Entretanto, uma visão mais ampla acerca do tecnológico deve ser considerada para que se possa verificar tais relações.

Buscaremos, então, alcançar uma visão do tecnológico que busque sua dimensão emocional e corporal, que não trate a tecnologia somente enquanto algo associado aos instrumentos modernos, mas como algo que encontra-se presente no próprio processo de produção de sentidos e corporificação da realidade. Interessa-nos, neste processo, uma observação das tecnologias de produção de imagens e sons tradicionais, utilizadas pelos xamãs para a obtenção de suas percepções. Assim, veremos que os cantos, instrumentos musicais, objetos rituais e pinturas corporais possuem agência e aspecto

---

<sup>11</sup> Em “As tecnologias da inteligência”, Pierre Levy demonstra as particularidades relacionadas a cada tipo de tecnologia. Assim, há uma qualidade específica relacionada ao que o autor especifica como “oralidade primária”, “escrita” e “informática”. Cada um destes contextos tecnológicos traduz uma forma de relação dos corpos com os meios técnicos. A forma canônica da “oralidade primária” é o círculo e o devir, o da escrita é a linha, enquanto que o da informática é a rede. Para o autor, cada tipo de tecnologia determina uma forma específica de armazenagem e transmissão de conhecimentos.

tecnológico, pois, os xamãs utilizam estes meios para fazerem expandir suas percepções do real, alterar suas perspectivas e corporeidades.

O uso de tecnologias de som e imagem pelos xamãs é algo inerente ao desenvolvimento de suas potencialidades. Através destes recursos, o xamã pode “ver” o mundo que normalmente não se encontra visível. Pode também alterar e fazer confluir uma percepção desta realidade que encontra-se oculta, porém presente.

Para que estes resultados sejam alcançados, um conjunto de associações em rede, de operações maquínicas caracterizará o ritual no xamanismo. A performance ritual é operada enquanto um hipertexto que relaciona diferentes matérias expressivas.

Entretanto, ainda iremos destacar um outro aspecto desta organização do pensamento e da ação na performance xamanística. Refiro-me ao fato de que o espaço e o corpo, assim como as relações de alteridade, sofrem interferência dos dispositivos artísticos e técnicos que a performance ritual utiliza. As técnicas rituais referem-se, muitas vezes, a produção de sons e imagens que irão gerar um estado de “encantamento” nos participantes.

A performance xamanística relaciona-se com a produção de uma máquina que será operacionalizada pelo xamã Asuriní em seus rituais. Esta máquina “corporal-material-artística-simbólica-processual” encontra-se preenchida por uma lógica multidimensional do espaço. O xamã, sabendo desta lógica, utiliza suas tecnologias da arte e da performance para realizar seus objetivos.

Vamos nos orientar pela observação de que, nas sociedades tradicionais, arte e tecnologia são meios correlatos de se obter percepções acerca da realidade, de modo que se garanta o convívio com todos os seres e suas diferenças. Operando as fronteiras do cosmos através de cantos, danças e preparação espacial, os artistas indígenas nos mostram que seu domínio sobre a performance e os meios tecnológicos é extremamente elaborado.

## **II**

### **Performance, Ritual e Xamanismo**



## **Os agenciamentos mistos e as artes performativas tradicionais**

O estudo das operações artísticas de sociedades não-industrializadas revelam a propriedade que a performance possui de imbricar diversos meios e suportes para proporcionar resultados sensoriais e cognitivos nos indivíduos envolvidos. As culturas que não sofreram o processo radical de divisão, racionalização e especialização do trabalho, conforme este foi empreendido no ocidente moderno, colocam em xeque a separação das linguagens artísticas enquanto campos autônomos.

A música, as artes visuais e corporais não compõe nestas culturas setores especializados de conhecimento, mas agrupam-se em redes associativas que se misturam a diversos outros componentes de natureza filosófica, política, religiosa e tecnológica; traçando um campo de continuidade temática e de relações metafóricas, muitas vezes descontínuas e complexas, mas que possuem um forte sentido na vida coletiva.

É nesta mistura de meios expressivos e redes de associações que se constituem os territórios artísticos de muitos povos tradicionais da África, da Oceânia e das Américas. Este aspecto misto das performances de sociedades tradicionais possui um enraizamento em visões de mundo que são multifacetadas, e seus recursos de comunicação incluem a utilização de signos polissêmicos, não resultando em uma centralização na forma escrita.

Os agenciamentos mistos são os que possuem um modo operatório diretamente relacionado às sociedades sem estado e sem escrita, cujas características cognitivas associam-se a produção mítica e ritual. Os agenciamentos mistos não apresentam limites entre a música e o corpo, assim como entre a música e a imagem. O próprio termo “música”, fica um tanto quanto comprometido, já que o som é apenas um meio de expressão que se articula a outros tantos recursos materiais, sensoriais e mnemônicos, sendo as próprias matérias expressivas componentes tecnológicos da memória. Os sons, as imagens e as performances possuem forte relação com a memorização e transmissão de acontecimentos e saberes, que encontram-se, por sua vez, dimensionados no tempo mitológico e histórico por se inscreverem em determinadas formas estéticas. As imagens e sons, assim como as formas plásticas e corporais, são escrituras para as sociedades sem

escrita, e servem para perpetuar e demarcar suas posições em relação a realidade. São signos, e como tais atuam em multiplicação, desdobrando-se em outros signos.

Se pensarmos que a arte, e especialmente a performance artística, exerce forte relação na memória e nas ações de um coletivo humano, estaremos ressaltando um dos papéis fundamentais da arte nas sociedades tradicionais: o de atuar na realidade dos indivíduos fornecendo-lhes e revitalizando a cada evento uma visão de mundo. Porém, a repetição não é ausente de transformação. Seria mais como um campo possível de registro, e não uma cristalização de verdades. Conforme veremos, nas sociedades tradicionais a arte e a performance são tecnologias da inteligência que registram conhecimentos e agenciam processos.

Contudo, a força de sua ação sobre os seres humanos encontra-se na multiplicidade de códigos e meios expressivos articulados entre si. Articulações de sentido que somente podem ser obtidas pela utilização de uma linguagem de códigos heterogêneos, composta de sons, imagens, palavras e gestos. O aspecto misto da arte tradicional ressalta sua propriedade de possuir sentido ao proporcionar sinestésias no aparato sensorial humano, resultando na produção de significações complexas.

Deste modo, uma certa imagem ou som poderá operar uma multiplicidade de sentidos, servir a diferentes propósitos, ou mesmo tornar visível diversos aspectos de uma mesma coisa. Um mesmo objeto poderá possuir diversos significados, ou remeter a uma variedade de imagens e fatos. Objetos podem operar em situação contrastantes, receber outros nomes e possuírem propriedades ao mesmo tempo funcionais e simbólicas completamente diferenciadas, dependendo do contexto em que são utilizados.

É comum na arte das culturas tradicionais a imbricação de funções em componentes que para nós parecem de natureza distinta. Componentes técnicos, estéticos e simbólicos atuam ao mesmo tempo de forma funcional em operações de sentido que são incorporadas coletivamente. A confecção de uma escultura que para os homens ocidentais parece simplesmente possuir uma finalidade estética, para uma cultura tradicional poderá, por exemplo, servir ao propósito de bloquear a passagem de certos seres junto a entrada de

sua casa ou aldeia. Servirá, deste modo, enquanto portal de limitação de territórios; função esta que para os ocidentais parece somente poder ser exercida por um componente material.

Os aspectos tecnológicos da performance produzem variações na maneira como os homens agenciam seus acontecimentos e percebem sua realidade. Nas sociedades tradicionais, o manuseio dos sons e das imagens são técnicas relacionadas à memória e a armazenagem de conhecimentos. O homem destas culturas, utiliza o canto, a dança e as formas visuais para organizar em seus corpos os conhecimentos que lhes chegam pelas suas vias sensoriais. O conhecimento passa por uma mediação sinestésica que envolve a tradução entre múltiplos sentidos.

Esta proximidade entre performance, linguagem e técnica contribui sensivelmente para modular a percepção coletiva do tempo e do espaço ao mesmo tempo em que cooperam na propagação de informações. Os artefatos materiais, as tecnologias intelectuais e sensitivas conservam em si os agenciamentos sociais de um determinado contexto socio-cultural, as representações e as ações que demarcam o território existencial coletivo.

Nas sociedades tradicionais que não utilizam a escrita como instrumento de conservação e temporalização, a construção social do tempo e do espaço encontra-se diretamente sustentada na utilização da memória corporal, sobretudo a memória auditiva. Entretanto, a dança e a performance ritual encontram-se diretamente articulada ao sentido dos cantos, da fala e dos sons produzidos, sejam pelas vozes humanas ou pelos instrumentos musicais. O aspecto misto da arte performativa das culturas tradicionais é uma tecnologia intelectual e sensitiva que trabalha com vários suportes para associar diversas formas de representação que irão produzir redes de conhecimentos.

A memória dos atuantes encontra-se absolutamente corporificada e manifesta em expressões de todos os tipos, e são estes componentes que garantem uma certa continuidade dos acontecimentos coletivos. Mas ao mesmo tempo em que a performance situa o corpo no espaço-tempo dos acontecimentos, fazendo da ação a própria retenção e limitação de fenômenos, por outro lado ela instaura o devir e a transformação, já que tais

eventos são resultantes da re-combinação de narrativas e fragmentos de performances antes realizadas. Ao contrário do que já se imaginou, as performances rituais não são acontecimentos com um *script* definido, mas eventos abertos a transformações que correspondem à diferentes necessidades e situações sociais e políticas.

Em relação à operação artística, observaremos que ocorrem relações entre as formas expressivas. Vejamos, por exemplo, que para a operação musical ocorrer, há uma estreita relação entre, a estética do som, o gesto sonoro e o conjunto de imagens de natureza pictórica ou imagética que compõem um ritual. Há uma continuidade entre a qualidade estética de sons, pinturas, ações e imagens mentais. Refiro-me mais exatamente às operações cognitivas realizadas na performance, àquelas que articulam os sons às imagens de entidades e seres de diversas naturezas. A própria palavra, fundamentalmente, agencia relações entre sons e imagens, forma e conteúdo.

A performance e a música, enquanto agentes de uma visão de mundo serve, nas culturas tradicionais, como forma de marcação do tempo e dos acontecimentos sociais, envolvendo os indivíduos em ações e emoções que constituem seus próprios instrumentos cognitivos e sensitivos. São suas tecnologias da inteligência e, deste modo, o cantar, o dançar e o tocar um instrumento não se colocam como ações isoladas com o intuito apenas de entreter, já que são empreendidas enquanto extensões do movimento e da memória. Quando se canta uma nova temporalização se torna possível. O espaço e o tempo são modificados pela ação do som, instrumento pelo qual se interfere na dinâmica dos acontecimentos coletivos.

Nos instrumentos musicais encontramos inscritos as formações do pensamento e dos modos de relação. Encontram-se depositados em suas estruturas e simbologias os conhecimentos e visões acerca da realidade. As sonoridades extraídas, sendo um correlato destes sentidos, também encontram-se numa posição de relação com um conjunto de conhecimentos armazenados e vivenciados. Assim, a relação com imagens que encontramos nos instrumentos musicais de sociedades indígenas, sejam elas de natureza

material ou mental, nos demonstram que uma grande quantidade de signos formam uma rede de saberes inter-relacionados.

Alguns tambores africanos típicos da África central, por exemplo, contém em sua estrutura uma forma feminina entalhada, assinalando a relação existente entre os seus sons graves e a feminilidade. Muitos tambores africanos são uma mistura de instrumento musical e escultura, e as imagens relacionadas indicam sentidos que são fundamentais para as formas de organização social (Jung, 2003).

A performance nas sociedades tradicionais não constituem campos autônomos de expressão, mas agenciamentos mistos que formam redes de relações que irão atuar sobre o pensamento e as ações daqueles que participam coletivamente dos rituais. Neste sentido, estamos ressaltando que estas operações sustentam-se na relação entre diversos meios de expressão, e que enfatizam, portanto, procedimentos que envolvem uma percepção sinestésica.

### **Relações territoriais**

Embora no contexto inicial do século XX a arte das sociedades tradicionais tenha sido vítima de uma visão eurocentrada e de exotização, devemos reforçar o fato de que investigações antropológicas realizadas no decorrer do século XX ampliaram significativamente as teorias acerca dos rituais e suas funções sociais em sociedades não-industrializadas, trazendo à tona aspectos operacionais da arte destas sociedades que se revelam distintos dos produzidos pela arte no ocidente.

Refiro-me aqui, especialmente ao modo pelo qual a performance das sociedades tradicionais trata a matéria, o espaço e o tempo, tomando estes enquanto elementos a serem engendrados através de ações rituais que envolvem danças, cantos e manipulação de objetos especiais.

Um aspecto desta performance que vem sendo revelado, especialmente na arte indígena ameríndia, é a sua potencialidade em modificar as relações dos humanos com o espaço circundante, agenciando alteridades e planos cósmicos complexos, que mais se

assemelham à labirintos, com caminhos e pontos de convergência a serem (re)alcançados a cada evento ritual.

A performance ritual indígena não é somente um espaço de relações internas da comunidade. Certamente, este aspecto importantíssimo não deve ser desconsiderado. No entanto, atualmente considera-se a performance indígena como um importante elemento mediador de relações territoriais muito complexas, cuja dimensão se amplia na atualidade, principalmente quando consideramos as diferentes formas de contato travado com o homem ocidental e seus dispositivos tecnológicos.

Esta mediação das territorialidades, acentuada atualmente na performance ritual indígena pelo contato com o homem branco e os novos objetos tecnológicos da civilização envolvente não é totalmente diferente do papel que esta arte desenvolvia antes deste contato. A performance ritual indígena possui uma complexidade de processos engendrados para produzir transformações em indivíduos e situações sociais. Cantar, dançar, tocar e pintar o corpo são processos de engendramento de novas posições no espaço cósmico, processos muitas vezes associado à delimitação e assimilação da perspectiva do outro, ou necessários para o fortalecimento das singularidades identitárias.

Esta questão permeia o xamanismo destas sociedades. Nos rituais xamanísticos, muitas vezes as relação entre humanos e seres não-humanos necessita ser trabalhada para que uma certa ordenação das relações seja garantida. Os rituais xamanísticos atuam no sentido de produzirem intercâmbios diversos. Estes são rituais que exigem o contato do xamã com seres de outras naturezas, e a função mediadora do xamã é aclamada a produzir intercâmbio entre os diferentes seres do cosmo.

Entretanto, se considerarmos que o fio condutor do xamanismo é a presença da diferença, teremos que admitir que atualmente novos focos de alteridade encontram-se presentes nas relações sociais e cosmológicas dos indígenas. Trata-se de um jogo de tensões resultantes da presença de novas alteridades, tais como madeireiros, pastores, pescadores, reporters, antropólogos, e também de objetos e tecnologias que são inseridos cada vez mais

entre as populações indígenas, modificando suas dinâmicas e modos de relação com a realidade.

Neste sentido, o “outro” não necessariamente deve ser constituído por um ser humano ou espírito. Consideraremos que seres, objetos e coisas de todo tipo recortam de forma transversal o espaço subjetivo dos povos indígenas, desencadeando processos liminares que irão acentuar a realização de performances rituais. O “outro” pode ser entendido no xamanismo como um indivíduo, um coletivo, ou um objeto que se insere no espaço social coletivo. Pode também ser considerado como um conjunto de novos meios tecnológicos e cognitivos. Refiro-me aqui, a elementos capazes de modificar relações e produzir zonas de tensão que irão desencadear processos e performances.

Com o objetivo de trabalhar as relações com estas alteridades, o xamã efetiva a realização de rituais. No ritual, encontra-se em jogo a relação entre diferentes perspectivas. Os territórios devem ser trabalhados para se apreender o outro, ou o “estar” do outro, num jogo de transformações e intercâmbios subjetivos. No caso deste “outro” ser um objeto ou componente tecnológico, o sentido é o de perceber sua ação junto ao corpo, em quais direções este componente modifica o “estar” no mundo, a perspectiva acerca do mundo e de suas realidades possíveis.

### **A vida das coisas**

Uma outra observação que vem se delineando na atualidade é a de que na arte indígena objetos e coisas do mundo material são como pessoas. Esta visão animista da realidade é compartilhada principalmente nos estudos acerca da arte indígena amazônica e toma força especialmente nos estudos acerca do xamanismo. As coisas do mundo material, os objetos e instrumentos musicais são dotados, neste caso, de vida. São como pessoas ou entidades, pois recaem sobre eles um certo grau de subjetivação (Gell, 1998; Guattari, 1992).

Sobre esta questão, Félix Guattari nos fornece uma abordagem segundo a qual nos aponta características da operação artística nas sociedades tradicionais. Segundo o

autor, encontramos nos *agenciamento territorializados de enunciação*<sup>12</sup> um fazer artístico que não encontra-se separado das demais esferas de conhecimento. Os agenciamentos territorializados são polissêmicos, animistas e trans-individuais. Segundo o autor, eles operam “objetividades-subjetividades” que se apresentam nos mitos e rituais destas sociedades. São entidades “meio-homem, meio-animal, meio-coisa” que se colocam numa conjuntura transformacional. Os objetos colocam-se em posição de agenciar acontecimentos, distribuindo fluxos de matérias e signos que alteram os estados de percepção dos envolvidos. Segundo o autor, “os objetos instauram-se em relação a tais espaços em posição transversal, vibratória, conferindo-lhes uma alma, um devir ancestral, animal, vegetal, cósmico.” (Guattari, 1992, p. 131). Guattari assinala o movimento destes fluxos de signos e matérias: “estratos espaciais polifônicos, freqüentemente concêntricos, parecem atrair, colonizar, todos os níveis de alteridade que, por outro lado, eles próprios engendram.”

Nos agenciamentos territorializados, o espaço e o tempo não são receptáculos neutros, pois “são engendrados por produções de subjetividade que envolvem cantos, danças, narrativas acerca dos deuses” (Guattari, 1992, p. 132). A idéia de um espaço multifacetado que se reconstrói nas interferências de ações estéticas e rituais identifica aqui um ponto crucial do discurso artístico nesta modalidade de agenciamento. A arte no agenciamento territorializado assinala a dimensão de multiplicidade, no sentido de intensificar corpos, espaços e signos como elementos transformáveis e intercambiáveis.

Estas operações partem da construção de um universo de experiências em que o participante encontra-se entrelaçado em diversos “vetores de subjetivação parcial” (Guattari, 1992, p. 127). Os rituais de passagem nos mostram exatamente o processo de metamorfose e construção de identidades que ocorre em eventos de ordem

---

<sup>12</sup> Trata-se do agenciamento social segundo o modo operatório das sociedades sem escrita e sem estado, em que a língua oral e o mito são as formas predominantes de linguagem. Guattari dirá que os agenciamentos territorializados de enunciação caracterizam as sociedades sem escrita e sem estado, mas podem se manifestar a qualquer instante, mesmo no mundo industrializado. Segundo o autor, este tipo de agenciamento também encontra-se associado à infância e à loucura.



performativa, e que resultam na marcação do corpo e de suas atuações. A cooperação e a prática coletiva são tão preponderantes no convívio social que, “nestas condições, o psiquismo de um indivíduo não estava organizado em faculdades interiorizadas, mas dirigido para uma gama de registros expressivos e práticos, diretamente conectados à vida social e ao mundo externo”. (Guattari, 1992, p. 127)

A própria idéia de subjetividade é concebida enquanto algo móvel, derivada de certas relações entre o corpo e o mundo dos objetos. Deste modo, uma pintura corporal é realizada para atribuir ao corpo novas potencialidades. O mesmo pode-se dizer dos instrumentos musicais, que desempenham papel de mediador entre os mundos, pois muitas vezes são utilizados pelos indivíduos com o objetivo de trazerem entidades não-humanas do cosmos para a aldeia.

O objeto é muitas vezes a materialização e personificação da própria entidade cósmica. Os objetos possuem a natureza da entidade em sua materialidade. Estão dotados do poder que a entidade evoca, e são utilizados pelos indivíduos capazes de invocar tais poderes, e por isto mesmo, de serem intermediários entre mundos distintos.

Neste caso, torna-se necessário novamente invocar o sentido do objeto, pois, por mais que este seja o agenciador de uma situação, não será possível pensar o objeto apenas em sua funcionalidade prática, ou seja, sua disposição para desencadear processos. O desencadeamento do processo se sustenta sobretudo na confluência em que o mundo material possui com o mundo imaterial e o mundo dos signos. Em outras palavras, reforçamos novamente o fato de que o aspecto tecnológico do objeto artístico vai além de sua eficácia física, ou de potencialização de ações no mundo material, mas baseia-se em seu potencial de significação, em seu poder de se redistribuir em focos de subjetividade no contexto em que é utilizado. O objeto de arte não é em si a agência, mas é a relação dele com a máquina social, seus códigos e operações que efetivamente tornam os processos eficazes. Portanto, objetos e homens não devem ser observados isoladamente.

É neste sentido que os objetos e os espaços acumulam sobre si determinados “vetores de subjetivação parcial” (Guattari, 1992). A subjetividade não poderá mais ser

definida enquanto algo próprio do humano e do indivíduo, mas como um conjunto de componentes coletivos que encontram-se cristalizados na materialidade e na forma das coisas e do espaço que habitamos.

Os espaços arquitetônicos, por exemplo, são escrituras humanas complexas que, além de registrarem o pensamento e a passagem do homem sobre o mundo material, guardam em si estes “vetores de subjetivação” que podem ser novamente articulados à subjetividade corporal em outros tempos. Os homens envolvidos em certos ambientes modulam a sua subjetividade, recebendo componentes subjetivos materializados nos objetos, nos sons e no espaços como um todo.

Num primeiro momento pode parecer um tanto quanto estranho afirmar que objetos e coisas materiais possuem subjetividade. Mas esta consideração pode ser vista como algo extremamente comum entre as populações indígenas sul americanas, que vêem as coisas enquanto extensões dos seres dos cosmos. Os próprios objetos particulares dos indivíduos são visualizados sobre a perspectiva de que estes são extensões destes indivíduos. Porém, não são somente extensões motoras dos indivíduos, mas também extensões de sua subjetividade, de sua memória e de sua presença no espaço coletivo.

Dentre as civilizações antigas, muitas vezes, os objetos são enterrados com os mortos, ou mesmo devem ser desfeitos em seqüências rituais que objetivam a separação do morto de suas relações sociais. Neste sentido, os objetos são componentes de poder do corpo, extensões da memória e da subjetividade que continuam a atuar na realidade caso permaneçam no espaço das ações coletivas após a morte do indivíduo. Os objetos comportam-se enquanto entidades estendidas pelo espaço social, agenciando na memória coletiva a presença do morto. Neste sentido, para os povos da região amazônica os objetos dos mortos devem ser desfeitos “para ajudarem vivos e mortos a aceitarem a profunda e inegável transformação significada pela morte” (Lagrou, 2007, p. 54).

É comum observarmos nos rituais indígenas amazônicos que os objetos possuem, assim como os humanos, um determinado tempo de existência. Os objetos do ritual são confeccionados e utilizados segundo um tempo, que geralmente é o tempo do

ritual, e logo após deixam de fazer parte da vida dos homens, perdendo eles próprios a sua vida. Um instrumento musical é produzido e sofre modificações no decorrer de um determinado ritual, mas perde sua “vida ritual” após o término do processo.

O tempo de vida dos objetos rituais é o tempo de vida do próprio ritual, e mesmo que não possamos generalizar tal questão, ao menos na arte indígena amazônica esta situação parece se repetir muitas vezes. Tanto que a noção de arte e de corpo, assim como a de sonho e imaginação, encontram-se completamente dobradas umas sobre as outras na performance indígena. E do mesmo modo, este bloco de relações somente é produzido quando a contingência do processo sócio-cultural o aclama a fazer reverberar mudanças na realidade coletiva. O que nos leva a pensar que os objetos são potencializados enquanto elementos de subjetividade durante o período em que ele próprio é responsável por modificar as relações dos humanos. A subjetividade do objeto não está fixada no objeto, assim como a subjetividade do homem não é fixa no corpo. Ambos possuem movimentos de variação de sua esfera subjetiva e, sobretudo, é na relação entre objetos e corpos que processos de subjetivação podem ser desencadeados.

Os instrumentos rituais são componentes do corpo, e encontram-se conectados a inúmeros componentes sensíveis e cognitivos. São, deste modo, a própria extensão subjetiva dos corpos que os tornam vivos, e por isto recebem um cuidado especial. São partes do corpo, das habilidades e do pensamento dos envolvidos na ação.

O ritual, contudo, é um processo. Quando afirmo o ritual enquanto processo, refiro-me a sua dimensão de evento. Possui, portanto, um determinado tempo de duração, e este tempo deve responder ao objetivo pelo qual o ritual está sendo realizado. Isto quer dizer que não se realiza um ritual sem um determinado motivo, e que a vida e a eficácia dos objetos e seres rituais encontram-se articulados a este objetivo.

### **O espaço e o tempo ritual**

Se a vida dos objetos e do espaço possui um tempo limitado, como é a vida humana, parece que nas sociedades amazônicas, esta vida coincide com o tempo dos

processos rituais. Porém, se os rituais ocorrem e tomam sentido em um determinado tempo de duração, é porque a agência fundamentalmente ocorre segundo alguns objetivos que devem ser alcançados.

Turner (1990) aponta o aspecto liminar dos rituais de passagem. Em seus estudos sobre ritual, Turner concentra suas atenções sobre a noção de liminaridade. Apropriando-se do conceito de passagem explorado por Van Gennep, Turner procura entender o ritual, não como um evento destacado do cotidiano, mas como um evento que se põe na margem, entre dois estados de coisa, ou entre duas situações. Van Gennep primeiramente descreveu os rituais de passagem em três fases que envolvem três tipos de ritos: 1) ritos de separação de uma ordem social estabelecida; 2) ritos liminares, praticados entre um período e outro; 3) ritos de incorporação da nova ordem estabelecida. Turner, no entanto, preferiu utilizar as expressões pré-liminar, liminar e pós-liminar, para descrever o mesmo processo (Carlson, 1996).

Conforme afirma Turner, a liminaridade pode ser descrita como um período em que ocorre um caos, e que este caos é para a realidade um “armazém de novas possibilidades” (Turner, 1990, p. 12). A liminaridade é uma zona intermediária entre as estruturas que ordenaram o passado e as estruturas que buscam ordenar o futuro. Nesta zona de limite, as condições normalmente fixas se abrem ao fluxo e à mudança. Esta passagem estrutural pode ser ritualizada de diversas formas, mas o que marca como um entremeio é a presença muito freqüente de “símbolos” que expressam ambigüidades, como monstros, seres teriomórficos, andróginos, mutantes; sendo que “alguns símbolos representam tanto nascimento quanto morte” (Turner, 1990, p. 11).

Nos ritos liminares, o corpo opera o “modo subjuntivo da cultura”, o modo do “talvez”, do “pode ser”, da “hipótese”, da “fantasia” (Turner, 1990). Aqui, os símbolos estão em mutação, as identidades escapam dos participantes, produzindo um caos territorial, um espaço transformacional. Turner reconhece nesta fase liminar a possibilidade do ritual ser coletivamente criativo, podendo transformar a realidade.

O ritual geraria àquilo que Turner denominou de anti-estrutura, que representa o “sistema latente de alternativas potenciais a partir das quais novidades surgirão quando as contingências do sistema normativo requererem” (Carlson apud Sutton-Smith, 1996, p. 23). O processo liminar aparece como uma espécie de subversão à estrutura passada, como um caos que se instaura, trazendo um novo campo de possibilidades. Deste modo, o ritual atua sobre as estruturas estabelecidas, afrouxando-as, desestabilizando-as e transformando-as. Na liminaridade a realidade é convertida em possibilidade.

Nas sociedades não industrializadas, onde a velocidade é mais lenta, o processo liminar consegue operar a própria estrutura social através da religião. Turner afirma que os ritos liminares têm caráter religioso, pois pertencem às sociedades em que a mitologia aponta uma grande quantidade de seres sobrenaturais, onde o pensamento religioso é preponderante. Nestas sociedades, o território existencial articula os elementos artísticos e religiosos num conjunto de ações e percepções que envolvem toda a aldeia: presentificando o corpo e o mito, os rituais pressupõem sempre um compromisso coletivo que reforça a unidade do território tribal.

Porém, nas sociedades modernas, a fragmentação dos modos de vida e a divisão do trabalho impingiram uma forma diferente de ritualização, muito mais limitada e voltada para a arte e os jogos, a qual Turner denominou de *liminóide*. Turner associa este termo às performances estéticas que possuem, como os rituais religiosos, caráter auto-reflexivo. Entretanto, tanto a performance liminóide como os ritos liminares são caracterizados por serem eventos em que as estruturas sociais convencionais não são mais enfatizadas, mas, ao contrário, são re-organizadas pelas brincadeiras e pelo acaso instaurados no ritual (Carlson, 1996, p. 25).

Em sua teoria acerca do processo ritual, Turner enfatiza o aspecto temporal e simbólico. No entanto, nas sociedades sul americanas, podemos observar a liminaridade em seu aspecto espacial. Neste sentido, o ritual agencia uma intersecção de espaços e seres diferentes no decorrer do processo, sendo que é a relação com as alteridades e as diferentes modalidades de espaço que encontram-se em intercâmbio. Realçamos, portanto, que

durante o ritual a mobilidade dos aspectos subjetivos é potencializada, e neste sentido, os territórios e alteridades são focos específicos das ações coletivas nos rituais. Conforme veremos a seguir, é especificamente no xamanismo que as operações que visam produzir eficácia nas relações entre alteridades são agenciadas. Os xamãs são, em vista disto, especialistas em operar o espaço de relações, e utilizam os instrumentos rituais em seus corpos como forma de transformação e transporte<sup>13</sup>.

### **O xamanismo e as técnicas de transporte**

O xamanismo chama especial atenção, devido ao modo transitório dos estados que os objetos e os corpos dos xamãs podem potencialmente existir. Neste sentido, o xamã das sociedades arcaicas é um especialista em agenciar transportes<sup>14</sup> no espaço cósmico. Suas ações são acompanhadas de uma especial preparação do espaço. Ele também faz uso de objetos especiais e instrumentos sonoros capazes de auxiliá-lo na transporte ritual. Evidentemente, ele não atua sozinho nesta preparação, e sua experiência encontra-se voltada para a realização de um espaço coletivo.

A questão das performances xamanísticas foi alvo de discussões durante o século XX. Os primeiros relatos acerca dos xamãs apareceram no início do século XIX, escritos por exploradores e viajantes. Os xamãs foram descritos como pessoas exóticas, que podiam entrar em estados de transe. O transe xamanístico aparece como uma referência ao modo pelo qual certos indivíduos atingem um êxtase durante a ritualização. Os xamãs, por vezes, sofrem desmaios ou incorporam movimentos de animais em suas performances.

---

<sup>13</sup> Segundo Schechner (2002, 63-64), as noções de transporte e transformação referem-se às passagens ocorridas em performances rituais. Entretanto o autor discrimina os dois termos. Enquanto o primeiro termo implica em uma mudança passageira, que ocorre num determinado período de tempo, ou seja, durante a performance, o segundo refere-se às mudanças permanentes decorrentes de uma série de transportes ocorridas em diversos ritos.

<sup>14</sup> Estou me referindo a capacidade que os xamãs possuem de realizar a transporte durante o evento ritual. Ao me referir a transporte do xamã, estou pensando especificamente nos itinerários cósmicos que ele realiza, nas passagens entre mundos e no contato que ele realiza com seres de outra natureza. Portanto, não é uma “transporte psicológica”, mas uma transformação física que ocorre pelos caminhos e espaços cósmicos. As técnicas de transporte, conforme descreverei, referem-se aos recursos e procedimentos utilizados pelos xamãs para poderem transitar por estes espaços.

Embora possam ser apontadas determinadas semelhanças no xamanismo de diversas partes do mundo, não seria recomendável nenhuma generalização. Os xamãs apresentam-se com características específicas em cada cultura, e suas operações são consistentes na medida em que fazem parte de um contexto mitológico que as torna possíveis. No entanto, é possível pensar o xamã como um indivíduo que faz largo uso de diversos meios expressivos para alcançar seus propósitos. Ele não é um indivíduo como os demais de sua população, por ter alcançado seus poderes através de extensos e difíceis rituais de iniciação. No processo de sua iniciação, ele foi então transformado. Seu aprendizado inclui os cantos, as danças e a manipulação de seus objetos de poder.

As mais recentes perspectivas sobre o xamanismo apontam para um complexo cultural, um sistema de papéis e atividades humanas, nas quais o xamã é o ator principal. Tornou-se necessário realçar o xamanismo do ponto de vista coletivo. É através das performances rituais que o xamanismo apresenta-se como experiência viva, cuja proliferação de papéis nos mostram que o xamanismo, ao menos em suas versões mais tradicionais, possui estreita relação com as culturas em que a oralidade e a ausência de estado predominam. A performance xamânica se faz, deste modo, através de conhecimentos diversificados que incluem as ações expressivas e os saberes acerca das mitologias e possibilidades cósmicas.

Em seu livro “O xamanismo e as técnicas arcaicas do êxtase”, Mircea Eliade (2002) ressalta a ideia do xamã enquanto indivíduo que possui controle das técnicas de êxtase, através das quais pode abandonar o corpo e ascender ao céu ou descer ao mundo subterrâneo. O xamã, segundo o que é descrito por Eliade, é uma figura com múltiplas habilidades, sendo um curandeiro, sacerdote, místico e poeta. Segundo Eliade, uma das características marcantes acerca dos xamãs é o seu poder de comunicar-se com os espíritos. O transe xamanístico estabelece relações entre espíritos e humanos. O xamã é o indivíduo que possui o aprendizado do êxtase - sonhos, visões e transe; e utiliza suas habilidades para alcançar outras esferas.

Outro aspecto interessante assinalado por Eliade (1992) é que a performance xamanística produz uma torção no espaço e no tempo, fundando aquilo que ele denomina de “centro do mundo”. O “centro do mundo” equivale à fundação do mundo, e se distingue do espaço profano. Enquanto o espaço sagrado pressupõe heterogeneidade e multiplicidade, o espaço profano é homogêneo. A duplicação de espaços, a idéia de que diversas qualidades de espaços coexistem simultaneamente, é uma característica do pensamento do homem religioso. Segundo Eliade:

“Para o homem religioso, o espaço não é homogêneo: o espaço apresenta roturas, quebras; há porções de espaço qualitativamente diferentes das outras (...) é a rotura operada no espaço que permite a constituição do mundo, porque é ela que descobre o ‘ponto fixo’, o eixo central de toda orientação futura” (Eliade, 1992, p. 27).

Tal qual é a força que o centro do mundo possui, que ele se caracteriza pela organização primordial dos elementos do mundo, em contraposição ao espaço que o cerca, que se coloca enquanto um espaço caótico, isto é, um “outro mundo”, um “espaço estrangeiro”, este por sua vez, habitado por seres estranhos, espectros, demônios e mortos. O centro do mundo é, portanto, o fundamento do cosmos, o centro de organização que fornece sentido à vida do religioso, e que faz margem ao desconhecido e inusitado. Embora Eliade coloque a questão em termos de uma dualidade sagrado/profano, não podemos recusar que o autor apreendeu em seus estudos o papel crucial que o ritual possui: o de efetivar uma torção qualitativa no espaço. Esta torção ocorre em um centro a partir do qual se produz um território organizado. Porém, além das margens deste território encontra-se o desconhecido.

Mas além de realçar o sentido de organização do mundo, dado pela centralização e torção do espaço, Eliade apontará ainda que no centro do mundo ocorre uma conexão com outros planos espaciais: “lá onde, por via de uma hierofania, se efetuou a rotura dos níveis - operou-se ao mesmo tempo uma ‘abertura’ por cima (o mundo divino) ou por baixo (as regiões inferiores, o mundo dos mortos)”. Porém, ainda assim, Eliade mantém um dualismo, já que concebe tal torção do mundo ocorrendo em três níveis - terra



(centro), céu (superior) e regiões inferiores (inferior); sendo que estes três níveis formam uma coluna cósmica, uma ligação entre o que está no centro (terra), com o que está no nível superior e inferior.

Veremos mais adiante que para abordarmos o mundo ritual amazônico esta divisão em instâncias superiores e inferiores não nos é suficiente. Teremos que, por consequência, utilizar uma imagem mais aberta de espaço, considerando um maior número de movimentações e caminhos possíveis. Porém, não é por este motivo que a imagem formalizada por Eliade não nos esclareça alguns aspectos que tomaremos como fundamentais na performance xamânica. Deste modo, teremos que considerar a operação xamanística para realizar a torção do espaço-tempo proposta por Eliade, e o autor nos fornece em seus estudos dados desta operação, que nos parecem pertinentes mesmo quando aplicados às sociedades amazônicas.

Neste sentido, uma atenção especial é dada por Eliade aos aparatos utilizados pelos xamãs para se comunicarem com os espíritos e alcançarem seus propósitos de torção espacial. E aqui cabe realçar que Eliade é um dos primeiros a apontar os aspectos técnicos através dos quais os xamãs produzem efeitos na realidade e no espaço circundante.

Segundo o autor, a indumentária utilizada pelos xamãs são registros de suas atividades e caminhos percorridos: “A indumentária xamânica constitui em si mesma uma hierofania e uma cosmografia religiosa: revela não apenas uma presença sagrada mas também símbolos cósmicos e itinerários metafísicos” (Eliade, 2002, p. 169). Mais adiante, Eliade, aprimorando sua idéia, afirma que o xamã muitas vezes utiliza outros objetos no lugar de sua indumentária, os quais teriam a mesma propriedade: “Mesmo quando não existe indumentária, há um gorro, um cinturão, um tamborim e outros objetos mágicos que fazem parte do guarda-roupa sagrado do xamã e que fazem as vezes de indumentária” (Eliade, 2002, p. 171).

Estes objetos-indumentária seriam então os aparatos pelos quais o xamã transcende o espaço profano e prepara-se para o contato com os espíritos. Eles podem ser

de diferentes naturezas, porém possuem um valor especial para os xamãs, já que os auxiliam na passagem de um mundo à outro:

“Pelo simples fato de vesti-la - ou de manipular objetos que a substituem - o xamã transcende o espaço profano e prepara-se para entrar em contato com o mundo espiritual. Em geral essa preparação é quase uma introdução concreta nesse mundo, pois enverga-se a indumentária após longas preparações e justamente às vésperas do transe xamânico” (Eliade, 2002, p. 171).

Conforme aponta Eliade, a indumentária e os aparatos do xamã não são simplesmente ornamentos, mas objetos especiais que ele utiliza para produzir a transportação pelos espaços cósmicos. E deste modo voltamos ao tema da eficácia e da agência, pois o aspecto mais relevante da relação do xamã com seus instrumentos rituais é seu potencial em induzir transportações, agindo diretamente na percepção do espaço circundante, produzindo e tornando tangíveis determinados caminhos cósmicos que não podem ser alcançados normalmente, e que precisam, deste modo, da realização de operações especiais.

Conforme veremos, no xamanismo dos índios sul americanos, o espaço parece possuir uma diversidade de caminhos possíveis (Müller, 1990). Mas é no ritual que as passagens tornam-se tangíveis. No universo amazônico, a transformação do espaço no ritual agencia o intercâmbio entre seres diferentes, podendo os xamãs modificar seus corpos, tornando-se outros seres em seu próprio corpo. Deste modo, atravessam o limiar entre os mundos e tornam-se metamórficos, produzindo alteridades e identidades. Nesta transposição do espaço da aldeia, o xamã recebe outros nomes e possui outras vidas paralelas.

Buscando delimitar características do xamanismo nas sociedades das terras baixas da América do Sul, Langdon (1996) apontará elementos que podem ser destacados enquanto continuidades da vida xamanística em diferentes culturas desta região. Os aspectos comuns são aqui destacados como forma de mapeamento. Porém, eles devem vir

acompanhados de uma leitura particularizada de cada cosmologia. A seguir as características apontadas pela autora:

“A idéia de um universo de múltiplos níveis, onde a realidade visível supõe sempre uma outra invisível; Um principio geral de energia que unifica o universo, sem divisões, em que tudo é relacionado aos ciclos de produção e reprodução, vida e morte, crescimento e decomposição; Um conceito nativo de poder xamânico, ligado ao sistema de energia global. (...) ; Um princípio de transformação, de eterna possibilidade das entidades do universo de se transformarem em outras. Assim, espíritos adotam formas concretas, humana e animais. Xamãs tornam-se animais, ou assumem formas invisíveis como as dos espíritos. As coisas nunca são necessariamente como parecem. (...); O xamã como mediador, que age principalmente em benefício de seu povo; Experiências extáticas como base do poder xamânico, possibilitando seu papel de mediação. (...) Sonhos, dança, canto e outras técnicas podem ser empregadas em conjunto ou em separado para atingir a mediação xamânica” (Langdon, 1996, p. 27-28).

De fato, há um principio de transformação que preenche as cosmologias xamanísticas sul americanas. A “cena” polifônica e transformacional comum às performances rituais sul americanas, tem forte relação com o xamanismo e seus modo de operar a realidade. Ela explora ao máximo as potências da performance, fazendo expandir substancialmente uma estética de formas híbridas, polifônicas e polissêmicas, descentralizando o discurso poético, produzindo uma interseção do espaço arte com o espaço vida.

O xamã das culturas indígenas sul americanas, na qualidade de mediador entre os mundos, possui a capacidade de ampliar o espaço humano, interseccionando mundos diferentes, produzindo passagens e conexões. Seu corpo encontra-se numa interseção que torna possível a sua passagem de um espaço para outro no decorrer dos rituais.

Para o leitor, pode ser que esta discussão acerca do xamanismo pareça ainda distante quanto as possíveis relações que podem ser travadas com a performance. No entanto, vamos insistir no fato de que não há como investigar a performance ritual indígena sem um aprofundamento no xamanismo e suas operações.

Trata-se, portanto, de compreender o fundamento do fazer performativo alicerçado na prática ritual, e como o agenciamento territorializado produz interconexões espaciais, revelando níveis de processamentos cognitivos e epistemológicos específicos. Por consequência, o estudo destas operações artísticas no xamanismo nos assinalam aspectos da relação do homem ocidental com a arte, o espaço e o corpo, que embora presentes em nosso cotidiano, não estão claros.

Mas, além disto, cabe-nos aqui apontar as diferenças quanto a função da arte, na tentativa de levantar possibilidades de operação não legitimadas no mundo moderno. Especificamente, o que desejamos é revelar um aspecto do fazer artístico que vai bem além da visão da arte enquanto objeto de apreciação ou entretenimento, o que nos faz percorrer um caminho de oposição ao domínio da estética do consumo, procurando, assim, fundamentar o modo operacional de uma arte que seja produtora de transformações subjetivas e sociais.

### **O universo transformacional amazônico**

As sociedades ameríndias possuem uma vida diária que evidencia uma prática altamente performativa. Estas práticas são compostas por um conjunto de ações que incluem a preparação do espaço, a dança e a música. No entanto, estas ações não possuem caráter meramente ornamental, mas funcionam efetivamente como “catalizadores” de processos que recaem sobre a vida coletiva dos indivíduos.

As cosmologias sul americanas compreendem a existência de espaços concomitantes ao espaço físico da aldeia. Para os povos indígenas da América do Sul, os xamãs são os indivíduos capazes de transitar pelas diferentes esferas do cosmo. Eles possuem o poder de transportar-se para o mundo dos espíritos ou trazê-los a aldeia na ocasião dos rituais.

Para o xamã, o universo não é algo estático e o espaço se divide em diferentes categorias. Estas diversas categorias de espaço são uma evidencia da presença de uma idéia de multiplicidade que é comum nas culturas ameríndias amazônica. Assim como não há um

único espaço, podemos dizer que os objetos e coisas não possuem um único significado. Os seres e coisas são passíveis de entrecruzamentos e metamorfoses constantes.

No entanto, os xamãs devem preparar o ritual com elementos específicos capazes de modificar o espaço e atrair os espíritos. Estes elementos possuem natureza heterogênea e funcionam como comunicadores no ritual, pois interceptam o espaço físico dos homens com o espaço dos espíritos e das demais entidades-subjetividades de seu cosmo. Deste modo, o ritual torna presente diversas categorias de seres, humanos e não humanos. A intenção do ritual é, muitas vezes, colocar os participantes numa posição dialógica com outras categorias de seres do cosmos. A prática ritual tem como função esta ampliação do contato com outros seres e também a ampliação do próprio corpo através de ações que se estendem em direção ao outro.

O corpo metamórfico do xamã é um mediador entre mundos. Ele transita entre o visível e o invisível, reafirmando o contato e a necessidade de relação com as demais entidades-subjetividades do cosmo. Porém, não podemos confundir, de forma alguma, este conceito de metamorfose com o de representação. O que ocorre é que nas performances indígenas sul americanas, o modo de operação dos rituais relacionam-se com a lógica transformacional do cosmos.

A questão deve ser considerada em seu aspecto epistemológico. Neste sentido, a lógica destas metamorfoses refere-se a própria visão acerca do universo e seu funcionamento, e constituem os conhecimentos necessários para a manutenção das relações desenvolvidas com o mundo.

É necessário esclarecer que ao me referir a noção de universo transformacional estou considerando uma certa qualidade do espaço, dos objetos e dos corpos que é peculiar ao modo pelo qual o xamanismo ameríndio se refere e se relaciona com o mundo. Todas as coisas e seres podem, potencialmente, se transformar uns nos outros. A idéia de um universo transformacional refere-se, portanto, a uma forma de relação com o mundo que considera que as coisas e as pessoas não constituem uma unidade fixa, mas sofrem processos contínuos de perda e ganho de componentes, que os atravessam a todo momento.

Esta mobilidade e dinamismo do universo está constantemente produzindo transformações (passageiras e/ou duradouras) nos corpos, nos espaços e nas coisas do mundo.

Segundo Viveiros de Castro (2002), as culturas ameríndias localizadas na região amazônica expressam elementos que demonstram que seu universo é habitado por diferentes espécies de sujeitos, humanos e não-humanos. Tais sujeitos apreendem o mundo segundo pontos de vistas distintos, porém este traço não pode ser reduzido à noção de relativismo. Segundo o autor, o relativismo apóia-se na unicidade da natureza e na multiplicidade das culturas, enquanto que o perspectivismo ameríndio sugere a idéia contrária, a de que há uma única cultura numa multiplicidade de naturezas. O estatuto defendido no relativismo, o de que o mundo é unificado na física da matéria e diversificado na diversas formações culturais é rebatido por uma lógica contrária, a de que há uma unidade no espírito e uma diversidade dos corpos-matéria: “A cultura e o sujeito seriam aqui a forma do universal, a natureza e o objeto a forma do particular” (Castro, 2002, p. 349). Viveiros de Castro afirma que a idéia presente nas culturas ameríndias é um “multinaturalismo”, em contraste com a noção de multiculturalismo ocidental. Temos aqui uma inversão de sentidos, o que nos conduz a uma problemática mais abrangente. Pois:

“O perspectivismo não é um relativismo, mas um multinaturalismo. O relativismo cultural, um multiculturalismo, supõe uma diversidade de representações subjetivas parciais, incidentes sobre uma natureza externa, una e total, indiferente à representação; os ameríndios propõem o oposto: uma unidade representativa ou fenomenológica puramente pronominal, aplicada indiferentemente sobre uma diversidade real. Uma só ‘cultura’, múltiplas ‘naturezas’, epistemologia constante, ontologia variável – o perspectivismo é um multinaturalismo, pois uma perspectiva não é uma representação” (Castro, 2002, p. 379).

No pensamento ameríndio, os humanos vêem os animais como animais e os humanos como humanos. No entanto, os animais predadores e os espíritos “vêem os humanos como animais de presa, ao passo que os animais de presa vêem os humanos como espíritos ou animais predadores” (Castro, 2002, p. 350). Os animais predadores e os animais de presa, vendo os humanos como presa ou como espíritos/predadores,

respectivamente, se vêem, ao contrário, como humanos. As onças vêem os humanos como animais de presa, enquanto vêem a si mesmas como humanos.

Todos os animais se vêem como humanos e são pessoas, por consequência. Embora nós humanos vejamos alguns animais como presa, para estes, não passamos de terríveis animais predadores ou espíritos. E ao contrário, aqueles animais perigosos, que podem caçar o homem, são como espíritos para os humanos, enquanto que os humanos são para eles animais-presa.

O universo ameríndio é composto por seres metamórficos. Eles se apresentam sob diferentes “roupagens”. O comum a todos os seres é a humanidade, pois todos são humanos por debaixo de suas roupagens. É o corpo que se modifica, se transforma, veste outras roupas, se apresenta de outra forma. A natureza é multiplicidade de espaços, formas e corpos, preenchida pela humanidade comum a todos os seres: “Os jaguares vêem o sangue como cauim, os mortos vêem os grilos como peixes, os urubus vêem os vermes da carne podre como peixe assado” (Castro, 2002, p. 350).

Quando em seus espaços, os animais vêem seus atributos corporais como adornos, seu espaço físico enquanto aldeia e suas relações preenchidas de normas e ritos. O que o homem enxerga no animal como corpo, para o animal é adereço, ou seja, produção material que ele veste em seu corpo. O corpo do animal somente é um corpo animal sob a perspectiva humana, assim como o corpo humano somente é um corpo humano sob a sua própria perspectiva.

Segundo Viveiros de Castro, o perspectivismo está no corpo. Os animais vêem determinadas coisas assim como nós as vemos, mas a partir de outros corpos, e portanto numa perspectiva outra. Enquanto o pensamento ocidental imagina uma continuidade física para uma descontinuidade metafísica da alma, e esta última tem o papel da diferenciação entre os seres; a lógica ameríndia vê justamente o oposto, pois o universo possui uma continuidade metafísica e uma descontinuidade física. No ocidente o espírito é o diferenciador, enquanto que nas culturas ameríndias o corpo é que produz a perspectiva, singularizando os seres, enquanto o espírito de todos os seres é ontologicamente humano.

Trata-se de ressaltar que neste domínio epistemológico e ontológico das culturas ameríndias o corpo é tratado como multiplicidade, podendo assumir inúmeras relações e papéis, de modo que sua continuidade passa por uma única alma que atua em corpos diversos, transformáveis.

Os xamãs são seres que podem transitar por estes entremeios, nestas encruzilhadas dos espaços e das formas. Podem, portanto, se metamorfosear, modificando o corpo; e simultaneamente, podem ver a forma humana ou espiritual dos animais. Os xamãs são humanos capazes de transitar nestas encruzilhadas de metamorfoses. Vendo os seres como eles são por debaixo de suas “roupagens”, conseguem ter a percepção da humanidade que se “esconde” na onça e em outros seres; e podendo passear nestas bordas da existência ele pode assumir o papel de mediador entre os mundos, humano e não-humano, e deste modo, se aventurar na experiência de construção, codificação e modificação da realidade.

Para Viveiros de castro, o perspectivismo ameríndio tem no mito o espaço virtual em que são anuladas e exacerbadas as diferenças entre os pontos de vista. Os mitos contam de um estado em que os corpos são metamórficos, mudam de nomes e aparências, espaço em que o eu e o outro se interpenetram. Na origem do mundo não havia a divisão entre homem e animal, nem entre homem e espírito. Há portanto um estado originário de indiferenciação entre os homens e os outros seres que é narrado nos mitos, cujo significado reside no fato de ontologicamente todos serem seres humanos.

Enquanto “a antropologia popular vê a humanidade como erguida sobre os alicerces animais, normalmente ocultos pela cultura (...), o pensamento indígena conclui ao contrário que, tendo outrora sido humanos, os animais e outros seres do cosmos continuam a ser humanos, mesmo que de modo não-evidente” (Castro, 2002, p. 356).

O elemento condutor desta lógica de ações encontra-se na relação entre predador e presa. Os espíritos são como os animais predadores, e são, portanto, uma ameaça e podem atacar. É neste contexto que o xamã pode transitar entre as esferas e transformar-se, ou ter o contato com os espíritos que permeiam o cosmo; que embora não



visíveis normalmente para os outros humanos, tornam-se tangíveis no espaço interseccional do ritual. Conforme veremos, a relação com os espíritos é ambígua e cheia de nuances. Esta é a condição para o ritual acontecer.

Viveiros de Castro acrescenta ainda que a perspectiva ou “potência de perceber pelo outro” ocorre de acordo com a intensidade das situações, e não apresenta um modo fixo de relação. A possibilidade de algum ser até então desprovido destas potências se tornar ser metamórfico está sempre aberta, e a experiência revelada nas entrelinhas do dia a dia e dos rituais pode modificar os papéis ou categorias de seres do cosmos. Segundo Castro:

“ ‘A personitude’ e a ‘perspectividade’ – a capacidade de ocupar um ponto de vista – são uma questão de grau e de situação, mais que propriedades diacríticas fixas desta ou daquela espécie. (...) a possibilidade de que um ser até então insignificante revele-se como um agente prosopomórfico capaz de afetar os negócios humanos está sempre aberta; a experiência pessoal, própria ou alheia, é mais decisiva que qualquer dogma cosmológico substantivo” (Castro, 2002, p. 353).

A personitude aponta para uma intensificação do corpo em relação ao outro. A alteridade possui papel fundamentalmente importante na vida dos sujeitos, que vivem estados de multiplicação subjetiva que transpassam durante o processo ritual os limites da percepção no dia a dia.

Entre os *Kaxinawa*, os *yuxin* são seres dotados de poderes espaciais “capazes de transformar a si mesmos no que desejam e até mesmo de produzir imagens de outros fenômenos”. Estes seres podem trapacear os humanos, de modo a captura-lo e transferi-lo para outro mundo. Os *yuxin* “espremem a seiva de uma planta medicinal nos olhos de uma pessoa e a transporta para sua própria aldeia” (Lagrou, 2007, p. 153).

Para os *Kaxinawa*, quando alguém relata que viu fantasmas ou seres de outra natureza, ninguém da comunidade o questionará acerca da veracidade do fato. Este não é um fato passível de discussão. A percepção do real encontra-se associada a um estado de reconhecimento do mundo, um estado corporal produzido. Segundo Lagrou (2007), o

conceito de alucinação não existe na língua dos índios *Kaxinawa* porque sua concepção e percepção da realidade são “radicalmente diferentes”. A percepção encontra-se associada a um contínuo de experiências e relações com os seres de outra natureza, e também com a transitoriedade dos estados corporais.

A “qualidade de ser”, isto é, a capacidade de ser um corpo no outro, apontada no perspectivismo, é a intensificação de um certo estado corporal. Estados de ser que confluem com estados de percepção, conforme aponta Lagrou:

“Outra consequência do perspectivismo na arte e na percepção em geral é que a tradicional oposição entre aparência e essência ou entre realidade e ilusão deixam de fazer sentido. Toda percepção se refere a um tipo de existência específica. (...) A diferença entre tipos e perceptos é produzida no interior de um quadro de referencia que leva em conta os distintos estados de ser” (Lagrou, 2007, p. 152).

O que determina a percepção é o estado do perceptor. É o estado corporal que aponta e faz a perspectiva, incidindo sobre a qualidade do percepto, materializando e tornando visível determinadas subjetividades-qualidades do cosmo. A possibilidade de interpenetração nestes estados de percepção do real aponta para uma outra forma de relação com o próprio corpo.

Lagrou aponta em seu estudo sobre os *Kaxinawa* que, em alguns casos, estes estados “implicam em tão alto grau de mimese e entrada em contato com a alteridade, incluindo a mudança de ação e forma corporal, que pouco sobrou daquilo que poderíamos designar por ‘eu real’, a pessoa imersa na atividade corporal, na interação social e nas rotinas diárias” (Lagrou, 2007, p. 153). O indivíduo e a identidade deixam, portanto, de serem fundamentos da existência, e em lugar, projeta-se a “transformação pela relação”, a multiplicidade das possibilidades de ser e perceber. Neste sentido, a relação entre coisas e seres, ou entre seres e seres, é foco de intensificação e produção subjetiva.

É preciso, pois, experienciar o “estado do corpo do outro”, para produzir um verdadeiro conhecimento acerca da realidade multidimensional do cosmo. Os estados de

ser, (re)dimensionando as coordenadas do espaço-tempo, vão apontar para a complexidade de modos existenciais, para um processo dinâmico com diversas possibilidades de transformação e experiências de alteridade. A alteridade funciona, portanto, como ponto-chave desta trama de relações entre corpos e perceptos, estando o sujeito na encruzilhada de caminhos e significações possíveis.

Interseção entre mundos, espaços de alteridade, o perspectivismo é um saber sobre as metamorfoses, sobre a produção de identidades no processo de interseção sócio-corporal. O corpo é apreendido como multiplicidade de sujeitos possíveis, potência de existir na trama das diferenças e da qualidade dos perceptos.

O conhecimento xamanístico é a experiência no outro, a personificação do outro, cujo ponto de vista é tomado como meio de conhecimento. É travando a relação com os seres mutantes do cosmo e recebendo a diferença em seus corpos, que o xamã torna viva a experiência das possibilidades na trama cósmica. Ele vive em seu próprio corpo o corpo do outro, e simultaneamente obtém a experiência de ser outro ser, sem que para isto, deixe seus outros corpos-perceptos: as subjetividades coexistem. São produções simultâneas e complexas de modos de percepção.

### **Planos e caminhos cósmicos**

Conforme venho descrevendo, a idéia da metamorfose corporal do xamã caminha em conjunto com a percepção de um mundo que inclui uma multiplicidade de caminhos cósmicos. Assim, um elemento fundamental encontrado nas cosmologias sul ameríndias é a noção de um universo formado por diversos planos espaciais que, em algumas situações especiais, podem se entrecruzar, criando assim intersecções de espaços de diferentes naturezas. O espaço da aldeia possui, deste modo, possibilidades de interligação com outros planos espaciais. Entretanto, para a intersecção ocorrer, é necessário a realização do ritual.

A existência de uma diversidade de caminhos cósmicos que levam aos espaços dos seres não humanos é analisada por Müller como uma continuidade que relaciona a

estrutura social às matas e aos rios. A autora afirma que a “fisionomia do cosmo além da aldeia, é a mesma da mata. O universo é extensão do mundo dos humanos, estendido à mata e ao mundo dos espíritos” (Müller, 1990, p. 189).

Estes caminhos entre os diferentes espaços, tomados em sua extensão pela floresta e pelo mundo dos espíritos, assemelha-se a um espaço que possui a forma labiríntica. Mas este labirinto não é constituído por caminhos estáticos, e sim caminhos que podem ser alterados, entrecruzados e refeitos. As partes podem se comunicar através de ações rituais específicas.

Esta confluência de caminhos em forma labiríntica é produzida em um processo dinâmico não somente faz parte da forma espacial do cosmo, mas também intercepta a memória e o mito, constituindo também o processo criativo das performances. Constituem, portanto, um espaço de linguagem que encontra-se continuamente ligado à experiência vivida nos rituais.

Assim, as imagens, sons, formas visuais e plásticas, enfim, os signos dos rituais, são componentes que em conjunto podem produzir as passagens entre os diferentes espaços cósmicos. Este dinamismo espacial e semiótico coloca o ritual numa relação estreita com a produção de signos e linguagem. Não há um esquema fechado para o ritual ocorrer, mas um conjunto de signos que permitem uma combinatória de possibilidades, e que são organizados de acordo com as condições apreendidas pelos xamãs.

Deste modo, há sempre a possibilidade de se utilizar o ritual como um evento de confluência através do qual se proporciona a abertura para algum dos caminhos cósmicos que levará aos seres que habitam outro plano espacial. Um princípio de alteridade que se revela na própria noção de espaço e território. Se os seres do cosmo são de natureza diferenciada, eles habitam um território específico, cada um a seu modo, que pode ser alcançado pelo xamã, porém sempre numa condição de risco.

A diferença pressupõe uma localização, e o contato pressupõe um risco. Assim, cada território é sempre um espaço de identidade, mas também de alteridade, posto que a transição pelos caminhos cósmicos se coloca como uma opção que, no entanto, deve ser

ritualizada. No ritual se delimita um espaço interseccional que abriga temporariamente as diferenças para que os intercâmbios possam ocorrer.

O ritual, este espaço interseccional, não possui somente na relação entre os seres sua condição, já que encontra-se ampliado pelo contexto, pelo conjunto de signos, objetos e ações que servem para produzir uma situação de mediação. O ritual é um espaço de mediação que implica numa dinamização de diversos componentes. Os corpos devem estar transformados, necessitando de condições especiais para poderem frequentar os trajetos entre uma natureza de ser e outra. A natureza dos espaços é, portanto, um correlato da natureza dos seres.

### **O força das imagens e dos sons**

A imagem é um elemento fundamental para a eficácia ritual entre os povos sul americanos. Não estou me referindo somente às imagens de pinturas e objetos, ou àquelas tatuadas ou pintadas no corpo, mas também às imagens produzidas nos sonhos e nos cantos do xamã. As imagens materiais e imateriais relacionadas à agência ritual complementam-se numa relação maquínica.

Na arte indígena, a imagem no corpo é uma forma de transformação do corpo. As imagens funcionam como vestimentas. Mas o vestir esta nova roupa é um gesto de modificação do corpo, de conversão das perspectivas, e de assimilação do outro. Entretanto, as imagens dos sonhos e cantos também são formas de revestir os corpos, de agenciar sentido e eficácia nas ações rituais. Tanto que os xamãs podem “receber” imagens dos espíritos em seus sonhos e, em muitos momentos, estas imagens serão transpassadas para o mundo material.

As imagens utilizadas em rituais são, por um lado, um sistema de códigos culturais, e por outro, um sistema de componentes interligados que são capazes de potencializar os resultados pretendidos nos rituais.

A intenção consiste em fazer interseccionar outros espaços e corpos. Neste sentido, a imagem funciona como uma roupagem que modifica a forma de presença no

meio, tornando o corpo um outro corpo. Ao me referir ao corpo enquanto um outro corpo, busco traçar a idéia de um corpo modificado conforme suas formas de percepção. As imagem a que me refiro são eficazes enquanto potências dos sentidos.

O sentido é entendido em sua acepção de “órgãos sensoriais”, mas também enquanto “regime de signos” (Deleuze; Guattari, 1995, vol. 2). Estas duas esferas não encontram-se separadas. O sentido é, então, aquele dado pela ação, percepção e atualização dos códigos no instante da performance ritual. Por isto, podemos falar de uma rede de relações, em que imagens, sons e ações encontram-se correlacionados para potencializar a ação dos corpos no ritual. Agenciamento de componentes, cuja potencialidade encontra-se no eixo sinestésico instaurado.

Os sons, imagens e ações são vestimentas, máscaras que atuam no sensorial dos corpos no ritual. Porém, mais que uma interpolação simples de componentes, reforço o sentido da unidade maquínica. Há, portanto, um sentido que é efetuado pelas relações humanas ou pela contingência histórica, que torna o discurso ritual um gesto de força e de ação sobre o mundo.

Como elementos potencializadores do evento ritual, sons e imagens são postos em relação para poderem produzir uma nova matéria corporal<sup>15</sup>. Uma “alquimia” que torna potente os gestos do xamã, e que modifica seu corpo, pois “(re)veste” de uma nova perspectiva sua percepção.

Mas os sons e imagens do ritual são também elementos da memória coletiva que são trazidos para um contexto atualizado. São, nestes termos, tecnologias da memória como o são os equipamentos tecnológicos que utilizam os homens ocidentais. Refiro-me a função de “permanência” que o uso de certas tecnologias, como a escrita e a imagem fotografada, exercem. Estas tecnologias da memória estão presentes em nosso dia a dia no ocidente, e fazemos largo uso delas para obtermos um certo suporte na manutenção de ações e pensamentos. Na vida indígena, a performance possui papel importante, na medida

---

<sup>15</sup> Ao utilizar esta noção de matéria corporal estou me referindo a uma transformação da corporeidade, ou seja, da qualidade física e psíquica do corpo.

em que imagens e sons reforçam o sentido e a intenção do território, da memória e da identidade de um povo.

O tempo cíclico da repetição ritual é também a realização de um gesto de memorização coletiva, de reforço territorial. A identidade encontra-se, neste processo, assegurada pela ênfase e repetição de certos procedimentos (Levy, 1993).

Mas a identidade é apenas uma face do jogo de relações e desvios prováveis que sempre ocorrerá. Portanto, não é uma identidade hermética, mas uma identidade relacional, o que pressupõe a abertura de caminhos de fuga que devem ser traçados com as relações interculturais travadas.

Encontra-se aí o sentido e a eficácia do ritual. A agência do ritual coloca a recordação no centro das negociações, de modo que seja sempre uma atualização relacionada com as contingências e caminhos traçados pelo contato com as alteridades. Portanto, os dois tempos do ritual, o primordial e o atual, o potencial e o histórico, encontram-se em intercâmbio.

Mas para realizar este intercâmbio entre estas dimensões e de fato inserir-se num outro plano de circulação de coisas, o xamã, seguido de outros participantes do ritual fazem uso de imagens e sons potencializadores. Imagens e sons que podem desencadear processos e deflagrar movimentações em relação aos planos de alteridade que se inserem no ritual. O uso das imagens, dos sons e das ações correlatas produz o desencadeamento do processo ritual e dos campos de memória, de demarcação e de ampliação das relações territoriais.

Conforme já assinalamos, o uso de imagens e sons reforça a ação de abrir caminhos e potencializar relações cósmicas. Mas para que as trajetórias pelas quais as relações se estabelecerão estejam tangíveis, é preciso “vestir” o corpo com novas potências, isto é, novos meios de percepção.

As imagens e os sons, na arte indígena, desencadeiam processos de percepção do outro pela própria ação em direção ao outro, que deve ser “incorporado” através do “vestir” suas “roupagens”, entendendo a idéia de vestimenta não somente como algo

material, mas considerando também as imagens e sons imateriais que são postos no corpo. Assim, na relação com um ser ou um animal, o xamã deverá vestir sua forma e seus movimentos característicos, e trazer as imagens de sua relação aos demais participantes do ritual através de seus cantos, que na realidade encontra-se na perspectiva de seu interlocutor. Os xamãs encontram-se, em muitos casos, num papel de “captação” de elementos que são trazidos do mundo dos espíritos, ou do mundo de outras alteridades.

O xamã cantará, portanto, sua transformação, reforçando para a comunidade que ele está metamorfoseado no outro ser, e que possui as mesmas potências corporais deste outro ser. Sendo o outro, o xamã poderá traduzir para todos o modo pelo qual esta outra qualidade de ser visualiza o mundo. Ele capta elementos significativos e, como uma “antena”, partilha com a aldeia imagens, sons e sentidos trazidos deste outro lugar.

Contudo, embora a semântica do canto traga a visualização de acontecimentos, não devemos desconsiderar que o xamã utiliza as qualidades acústicas de seus cantos e instrumentos para produzir em seu próprio corpo a perspectiva necessária para viver no espaço do outro. Ele faz dos cantos e imagens captadas um aparato de potencialização e percepção de seu corpo transformado, como um astronauta que veste o traje espacial para poder respirar e suportar as temperaturas de um ambiente sem oxigênio e impróprio para o corpo humano desprotegido.

Porém, o xamã necessita de instrumentos perceptivos e sensoriais, e muitas vezes, de instrumentos que o proporcionam visualizar imagens e ouvir sons que não se encontram perceptíveis para seu corpo humano. Ele precisa de instrumentos especiais para poder manipular uma esfera do real que encontra-se “submersa”. Esta outra esfera do real encontra-se no mesmo espaço em que seu corpo sobrevive, mas não pode ser alcançada sem que para isto seja realizada uma transformação de seu corpo.

Esta idéia reforça o sentido de ampliação dos modo de percepção que a arte indígena carrega. O uso da *ayahuasca* nos rituais entre alguns povos indígenas amazônicos aponta para a apreensão da imagem enquanto componente de outros mundos que podem se tornar visíveis em determinadas situações em que o corpo encontra-se revestido por algum



agente de transformação (Ferreira, 2006). Mas, se o *ayahuasca* é um potencializador da visão e dos sentidos, não deve passar despercebido para nós que esta bebida é apenas um componente da máquina agenciadora que é o ritual, e que muitos elementos performativos e estéticos encontram-se integrados ao seu uso.

A continuidade do processo de visualização do invisível muitas vezes é independente da necessidade de uma sequência lógica, ou de uma linguagem sequencial. Imagens e sons não agem, então, como elementos textuais, mesmo que este texto seja entendido aqui de forma estendida, como um texto cênico. Preferiremos tratar imagens e sons enquanto objetos desencadeadores de processos. Não é a sequência que faz o processo ritual, mas o desencadeamento do processo por algum agente em especial, que irá fazer propagar um novo campo de percepção.

Esta percepção, porém, se realiza no espaço qualitativo do outro, segundo uma estratégia de “absorção” de sua subjetividade. Não é a toa que os xamãs recebem seus cantos dos espíritos e que as imagens trazidas de seus sonhos devam ser materializadas no mundo dos humanos. Se, por um lado, as imagens e sons trazidos pelos xamãs de seus sonhos funcionam como signos da relação dele com um outro mundo, por outro, estes componentes são a própria consubstancialização corporal das alteridades, que ao lhe oferecerem os cantos, estão simultaneamente lhe fornecendo uma “qualidade de ser”, um espectro de vibração que lhes permite outra corporeidade.

A vibração interfere diretamente no estado perceptivo do sujeito e na formação do percepto. Ao fazer vibrar os corpos, o xamã pretende instaurar uma nova ordem perceptiva. Não é a qualidade de entretenimento dos sons que são os objetivos dos xamãs, mas sua potência em modificar a vibração dos corpos. O estado de ser, então, é também instaurado pelas qualidades vibratórias desencadeadas pelos sons e pelo cantar.

Este processo é também estético, pois não é qualquer qualidade de vibração que modifica o estado de ser. A estética aqui é vista enquanto qualidade da forma, e não se relaciona ao sentido de beleza. Há uma estética nas agências rituais, e a qualidade estética

dos componentes é a síntese do conjunto de sons, imagens, ações e corporeidades da performance.

A mudança do estado de ser é sobretudo a abertura de um caminho possível entre os diferentes seres. Ao descrever a formação da pessoa Maxakali, Alvares (2006) acentua o fato de que os cantos e os conhecimentos são doados dos espíritos para os humanos, sendo que o processo de aprendizado dos cantos é a própria aquisição de saberes e formação do corpo. Ao morrer, os humanos transformam-se em *yãmiy*, um espírito cantor que mora em um outro mundo, mas que retorna à aldeia dos vivos para cantar e dançar com os humanos. Contudo, os Maxakali vivos devem possuir ao longo de suas vidas os cantos e os *yãmiy* para se formarem pessoas. A autora descreve que: “acima de tudo os *yãmiy* são canto - música. E os cantos são elos, movimento e expansão que une as duas esferas - o mundo dos viventes e dos *yãmiy*. Os cantos são chamados - transporte e passagem -, são caminhos através dos quais os Maxakali e os *yãmiy* comunicam-se” (Alvares, 2006, p. 301).

Porém, se os cantos são manifestações dos espíritos, e estes seres são os cantores primordiais, cabendo aos homens apreenderem seus cantos para se formarem, podemos afirmar que o aprendizado dos cantos é um processo de fabricação dos corpos Maxakali. A estratégia de fabricação dos corpos, entretanto, coincide com a “absorção” da subjetividade do outro ser através da vibração e dos significados emitido nos cantos. É assim que, ao cantar, produz-se um corpo *yãmiy*, ou que, através dos cantos, a natureza dos *yãmiy* migra do espaço cósmico dos seres não-humanos para o espaço de vivência dos humanos.

Se entre os Maxakali o cantar é condição fundamental de fabricação dos corpos, tomando este processo como algo que se faz no decorrer da própria vida, em outros casos, os sons não funcionam exatamente como fabricação dos corpos, mas como elementos da transformação momentânea dos corpos. São, portanto, agentes de metamorfose que agem diretamente no instante de realização do ritual.

Neste sentido, os cantos constituem os caminho necessário para que a relação entre humanos e não-humanos seja estabelecida. Os sons possuem a agência e produzem o desencadeamento do processo. Seu efeito é o de propagar caminhos cósmicos que servirão no processo de relacionamento entre vivos e mortos, ou entre, o mundo conhecido e o mundo desconhecido.

No entanto, o que se torna gradativamente claro, é que na relação entre homens e espíritos, os indígenas não cantam os cantos que eles mesmos criam, e que o que cantam são fruto de sua relação com os espíritos, ou seja, é o modo pelo qual produzem em seus próprios corpos a subjetividade de seres diferentes que co-habitam seus espaços de relação. Aqui, o cantar e o tocar são agência e forma de apreensão da subjetividade do outro, que deve ser colocada no corpo humano para que se torne possível uma percepção do mundo que é extra humana.

Cantando e tocando, os humanos podem observar o mundo como os espíritos o observam. Cantando e tocando, os humanos podem adquirir em seus corpos a natureza do outro. Por hora, vamos afirmar que a corporeidade é agenciada maquinicamente pelas vibrações e ações instauradas no ritual.

### **III**

## **Os Asuriní do Xingu e o ritual *maraká***

## Os Asuriní do Xingu: localização

Os Asuriní do Xingu vivem atualmente na terra indígena *Koatinemo*, e sua aldeia encontra-se à margem direita do rio Xingu, região do médio Xingu, aproximadamente 130Km da cidade de Altamira, estado do Pará. Os mapas abaixo mostram a localização da terra indígena <sup>16</sup>:

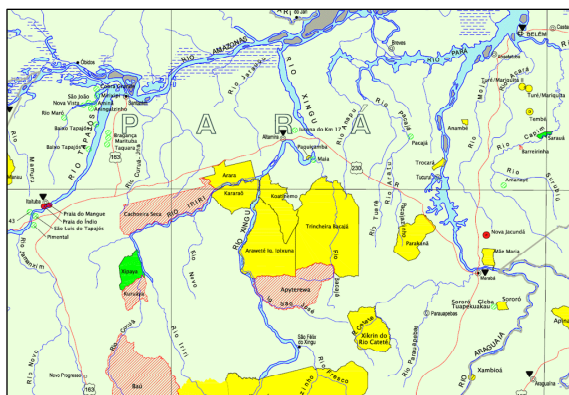


Figura 2 - Mapa do estado do Pará mostrando a terra indígena *Koatinemo* e a localização de outras terras indígenas

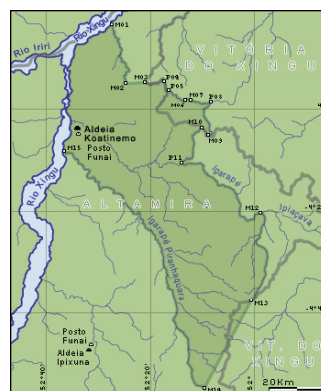


Figura 3 - Ampliação: Terra indígena *Koatinemo*

A língua Asuriní pertence à família tupi-guarani. Contudo, atualmente os indivíduos com menos de 40 anos são bilíngües. O grupo se autodenomina *Avaeté* (*avá* = gente; *eté* = sufixo de ênfase naquilo que é verdadeiro), “gente de verdade” (Müller; Pinto; Silva, 2006).

As primeiras informações deste grupo datam do século XIX. No entanto, o contato oficial ocorreu em 1971. Os Asuriní, até os anos 70, ocupavam a região entre os igarapés Ipiçava, Piranhaquara e Ipiçuna; afluentes do rio Xingu. Contudo, devido às pressões de brancos e outros povos indígenas inimigos, os Asuriní deslocaram-se para a

<sup>16</sup> Os dois mapas acima compõem o material “Documentação e transmissão dos saberes tradicionais dos Asuriní do Xingu” (Muller; Pinto ; Silva; Nespoli; Coelho, 2006).

margem direita do rio Xingu, onde atualmente encontra-se sua aldeia. Foi na década de 70 que se intensificou na região o contato dos brancos com os povos indígenas. A intensificação do contato é decorrente das novas atividades econômicas na região, tais como mineração, extração e agropecuária, especialmente devido à construção da rodovia Transamazônica.

Desde 1972, encontra-se junto aos Asuriní o posto indígena denominado *Koatinemo*, subordinado à FUNAI. Durante a década de 1970, os Asuriní passaram por uma queda brusca do número de indivíduos em sua população devido ao impacto de diversas moléstias trazidas à região. Com o aumento da taxa de mortalidade, a população Asuriní foi drasticamente reduzida, tendo uma perda significativa de indivíduos principalmente entre os mais velhos. Os registros indicam que por volta de 1930 a população Asuriní era de 150 indivíduos. Quando contatados em 1971, sua população era de 100 indivíduos, diminuição decorrente do choque com povos indígenas inimigos. No entanto, na década de 70 os Asuriní tiveram uma redução de quase 50% de sua população, sendo que em 1982 sua população era de 52 indivíduos (Müller, R. A. P. ; Pinto, A. M. V. ; Silva, F. A., 2006).

Entre 1978 e 1979 foi desenvolvido o “Projeto de Recuperação dos Asuriní do Koatinemo”, coordenado pela antropóloga Regina Müller, com os objetivos de fornecer assistência médica e promover a demarcação de seu território. Durante a década de 80, os Asuriní passaram por um período de recuperação, e em 1992 eram 66 indivíduos, e atualmente são aproximadamente 130, possuindo a aldeia, deste modo, uma grande porcentagem de crianças e jovens.

### **Seres do universo Asuriní**

Os Asuriní do Xingu consideram que existem diversas categorias de seres no universo. Mas o acesso ao mundo destes seres somente pode ser alcançado pelo xamã. São caminhos de difícil acesso identificados pelo xamã, através dos quais ele se comunica com estes outros seres, podendo se locomover até suas aldeias. Do mesmo modo, os seres não-

humanos podem, por sua vez, transitar de seus locais habituais para a aldeia Asuriní. Estas diferentes categorias de seres não-humanos habitam cada qual um espaço semelhante a uma aldeia indígena.

Uma primeira distinção se coloca entre humanos e não-humanos. Os humanos que habitam a terra são *avá*. Outros seres, entretanto, habitam o espaço cósmico, possuem corpos, aldeias e comportamentos diferentes dos humanos. Segundo classificação realizada por Müller (1990, 188-198), Os seres sobrenaturais da cosmologia Asuriní podem ser divididos da seguinte forma:

1. Espíritos. Há três tipos de espíritos:

- Uma primeira categoria refere-se aos xamãs primordiais. São três: *tivá*, *karowara* e *apykwara*. Estes seres identificam-se por terem sido *avá* no passado mítico e, portanto, passaram por um processo de separação dos humanos. *tivá*, *karowara* e *apykwara* foram xamãs no passado, mas migraram para seus próprios espaços, separando-se, deste modo, dos humanos. Estes seres formam populações e possuem nome próprio. Os xamãs Asuriní podem ir até as suas aldeias, sendo que alguns xamãs possuem filhos e esposas no mundo destes espíritos.

- Um segundo tipo de espírito refere-se aos seres relacionados com animais. São dois tipos: *Tajahô* (porco-do-mato) e *Arapoá* (veado). Estes dois seres relacionam-se, respectivamente, às atividades de caça e agricultura.

- Há ainda os *anhynga*, um terceiro tipo de espírito que manifesta-se no dia a dia. Alguns *anhynga* podem estar relacionados aos mortos, outros habitam os céus ou vivem por debaixo da terra. Os *anhynga* frequentam cotidianamente a aldeia Asuriní, enquanto *tivá*, *karowara*, *apykwara*, *tajahô* e *arapoá* são seres cujo contato somente pode ser realizado através dos rituais xamanísticos.

2. Heróis criadores e ancestrais míticos. Estes seres foram humanos no passado mítico e “participaram da gênese e ordenação do mundo” (Müller, 1990, p. 193). São denominados de *avaeté*, e ocupam uma aldeia semelhante a dos Asuriní, para onde também vão os xamãs Asuriní após a sua morte. Os *avaeté* e os humanos são correspondentes, sendo ambos humanos e Asuriní. Alguns destes seres são: *Maira* e *Maireté*.

3. A Onça e a Cobra, por sua vez, seres relacionados a princípios da natureza, são classificados por Müller como divindades. Estes dois seres não são indivíduos, mas manifestam-se em outros seres, como os *tivá*, os animais da floresta e os próprios xamãs. “As onças da mata são seres da Onça sobrenatural” (Müller, 1990, p. 192). Enquanto a onça associa-se com a morte e o canibalismo, a cobra relaciona-se com o princípio da origem dos seres.

4. Há ainda os seres descritos por Müller como que pertencentes a uma categoria única. Estes seres são *Kavara* e *Tauva*, e se manifestam, respectivamente, nos rituais do *maraká* e *turé*. Enquanto *kavara* habita o céu, *Tauva* habita o rio.

Cada um destes seres habita um local no cosmos, sendo que a aldeia Asuriní possui ligação com estes espaços. Os caminhos devem ser identificados e alcançados pelos xamãs em suas viagens cósmicas:

“O acesso ao céu que está acima de nós se dá através de um galho de árvore, o *yvakaky* (*Yvaka* = céu; *gaky* = galhos de árvores). O xamã se agarra nele e sobe ao céu, através deste apoio. Há vários outros que conduzem a diferentes lugares e seres celestes. No caso dos espíritos *apykwara*, há um acesso através de um cipó. Há caminhos, ainda, aos quais o xamã só pode chegar pelo ar, sem apoio de galhos ou cipós, devendo voar para atingí-los, como aves” (Müller, 1990, 186).



Os xamãs Asuriní transitam de uma região a outra, duplicam-se nestes espaços, podendo estar concomitantemente em diferentes lugares. Para isto, metamorfoseiam seus corpos para possuírem a natureza de outro ser, já que o espaço deste outro ser solicita uma nova potência ao corpo do xamã. Deste modo, o cosmo Asuriní possibilita um intercâmbio entre as diferentes naturezas de seres, num dinamismo que evidencia passagens de um espaço a outro.

### **Os rituais: *turé*, *tauva*, *maraká***

Os Asuriní do Xingu realizam dois complexos rituais: o *turé* (dividido em ritos do *turé* e do *tauva*) e o *maraká*. O primeiro deles é o ritual em que os Asuriní tocam no pátio da aldeia os aerofones de taboca e palheta que possuem o mesmo nome, e no mesmo período realizam-se os rituais das xamãs femininas denominados de *Taúva*. Já o segundo, possui propriedades xamanísticas, e relaciona-se com a cura, a caça e a agricultura.

O ritual *turé* trata das relações entre vivos e mortos, e atua sobre a iniciação dos jovens, bem como nas relações entre o *boakara* (guerreiro) e a guerra. Neste ritual, ocorre a atualização de relações entre diferentes categorias sociais. Segundo Müller (1990), algumas relações que podem ser apontadas são: “homem e mulher, guerreiro e morto, morto e jovem iniciado, Cobra e flauta” (Müller, 1990, p. 91).

Ainda neste ritual, tais papéis são sobrepostos a outros dois para se invocar os seres não-humanos: os *pareara* e os *turyva*. Os *pareara* são aqueles que recebem os *turyva*, ou seja, são os anfitriões da cerimônia. Os *turyva* (*yva* = sufixo que indica investidura – “os que animam o *turé*”) são responsáveis por tocar o *turé*, e são convidados pelos *pareara* à chorar os seus mortos e, conjuntamente, tatuar seus guerreiros e iniciar os jovens. “Tradicionalmente, segundo os Asuriní, os *turyva* davam aos anfitriões colar de dente de macaco e arco e flecha, e os *pareara*, farinha de mandioca e linha de algodão” . Dentre os *turyva*, há aqueles que são considerados os *turejara* (*ijara* = sufixo que indica que estes são “os donos do *turé*”) (Müller, 1990, p. 92).

O complexo do *turé* pode ser dividido em duas categorias: os ritos do *turé* (quando se toca os aerofones) e os ritos do *taúva*. Concomitantemente ao ritual dos aerofones, realiza-se o ritual das xamãs, o *taúva*. Neste, o canto é realizado pelas mulheres, sendo acompanhado pelo chocalho confeccionado em um bastão que é percutido no solo, cujo nome é *avai'ip*. Estes ritos trazem o espírito das águas, *taúva*, para a aldeia. No *taúva*, o papel principal encontra-se com as *tauyva*, que são as xamãs mulheres.

*Turé* e *tauva* são partes de uma unidade processual que pode durar até quatro meses, e que ocorre entre a estação da chuva e a estação da seca, sempre coincidindo o seu início com a época da colheita do milho.

Quanto ao espaço, as relações entre *pareara* e *turyva* desenvolve-se entre a *tavyve* (casa grande que é também onde se enterra os mortos) e a *jangaiva*. O espaço que compreende estas duas casas e o pátio da aldeia é o local onde predominantemente se desenrola o ritual do *turé*, com exceção do rito inicial do *taúva*, que ocorre próximo ao rio. A *jangaiva* é a casa que, tradicionalmente, por ocasião dos rituais, é construída para abrigar os *turyva*. Localiza-se em frente a saída lateral da *tavyve*, do lado oposto. Entre a *tavyve* e a *jangaiva* está o pátio cerimonial da aldeia.



Figura 4 - Queima de cerâmica próximo à *tavyve*. Na foto, observa-se a saída lateral da casa, em frente a qual se constrói as *tukaia* para os espíritos *tivá*, *karowara* da água, *tajaho* e *arapoá*. No ritual para o espírito *apykwara* que acompanhei, a *tukaia* foi montada internamente, no espaço menor da casa, à direita. No espaço maior, à esquerda, encontram-se as sepulturas dos mortos.

Já a segunda categoria de ritual, os denominados *maraká*, são voltados para a cura de doentes, para o fortalecimento das crianças e outros membros da comunidade, ou relacionam-se com a caça e a agricultura. Nestes rituais, o xamã pega o *ynga* e o *moynga*, substâncias que trazem do mundo dos espíritos para o mundo dos humanos.

O *maraká* pode ser feito para os espíritos *apykwara*, *karowara*, *tivá*, *tajaho* (porco), *arapoá* (veado). O *maraká* é realizado na *tukaia*, espaço por onde os espíritos podem ser contatados. A *tukaia* é um espaço limitado especialmente para a realização do *maraká*, onde se colocam os objetos rituais. Existem variações da *tukaia*, de acordo com o espírito para o qual o ritual está sendo realizado. As *tukaia* variam em forma e dimensão, e quanto a sua localização no espaço ritual. Há também variações em relação aos objetos que a compõe.

A ação cênica no *maraká* é realizada num espaço que vai da parte interna de uma das casas ao pátio externo da aldeia Asuriní. No ritual para *apykwara* e *karowara* do céu, os ritos ocorrem somente dentro da *tavyve*, muito embora, parece que os Asuriní em algumas ocasiões, mesclam o ritual para este espírito com o ritual para algum outro espírito, o que demanda a construção de uma *tukaia* externa, que fica diante da saída lateral da *tavyve*. É o caso dos rituais para *tivá*, *karowara da água*, *arapoá* e *tajaho*. Para estes três espíritos, a *tukaia* é posta no pátio, enquanto que para os dois anteriores, a *tukaia* é feita na parte interna da grande casa (Müller, 1990).

Há três funções principais desenvolvidos no ritual *maraká*: o xamã principal (*moreroryva*), o *wanapy* e a *uirasimbé*. Todavia, estas três funções podem ser subdivididas na participação de outros indivíduos, que ocupam papéis que estabelecem relações de duplicidade com estes três. É o caso do xamã “auxiliar” (*gapetymbara*) e do xamã “secundário”. O *wanapy* também possui um par, denominado pelos Asuriní de *wanapyrekovijara*. As relações entre pares é de fundamental importância nos rituais *maraká*.

No *maraká*, o papel do xamã é desenvolvido por um indivíduo do sexo masculino, assim como o da função *wanapy*. Porém, a *uirasimbé* é um papel desenvolvido por uma mulher. A seguir, descrevo as características destes três papéis do ritual *maraká*:

O xamã é o principal papel no *maraká*, pois é atuado pelo o sujeito responsável pela cura dos doentes e pelo contato com os espíritos. No *maraká*, os xamãs também “pegam” o *ynga* e o *moynga* (Ver pag. 51). O xamã, podendo se locomover pelas diferentes esferas do cosmo, é também um ser metamórfico. O xamã convive com os espíritos nos rituais *maraká*, pois pode ser um deles. É também através dos sonhos do xamã que são recebidas indicações dos espíritos sobre a realização do ritual. Os sonhos lhe proporcionam contato com os espíritos, e é deste contato que algumas realizações são efetivadas nos ritos<sup>17</sup>.

O xamã auxiliar possui uma posição tão relevante quanto à do xamã principal. No ritual para o espírito *apykwara* que presenciei em 2007, o xamã principal, o índio *Moreyra*, iniciou o processo ao sonhar e entrar em contato com o espírito *apykwara*. Logo de início já se indicava que o xamã *Baiô* seria o xamã auxiliar. Segundo relato, ele não estava indo à roça devido ao início do ritual. De fato, mais adiante, *Baiô* iniciou sua participação de modo discreto, ao final de um rito noturno. No segundo dia, em um rito de pouca duração que comandou, pois *Moreyra* havia cedido sua posição a ele, relatou ter visto a Cobra na *tukaia*<sup>18</sup>. Deste dia em diante, *Moreyra* revezou sua participação com *Baiô* nos ritos. Segundo Müller, “O *gapetymbara* é principalmente o ‘par’ do xamã responsável pelo *maraká* e tem a mesma importância que este, na estrutura do ritual. Os xamãs mais reconhecidos se revezam nas duas funções. Trata-se de uma das manifestações da noção de par que permeia o pensamento Asuriní” (Müller, 1990, 148).

O *wanapy*, ou assitente do xamã, é outro papel fundamental no *maraká*, pois dele dependem uma série de funções que vão desde a confecção de objetos e a preparação

---

<sup>17</sup> O xamã sonha com coisas como: algum objeto que deve compor a *tukaia*, os desenhos e ornamentação dos objetos, algum procedimento necessário, etc. Após o sonho, o xamã indica ao *wanapy* o que deve ser feito, e este trabalha sobre a orientação do xamã.

<sup>18</sup> *Moreyra* havia trazido a cobra à *tukaia* dias antes.

do espaço ritual, até a realização do canto juntamente com o xamã. O canto do xamã é sempre repetido pelo *wanapy*, de modo que estes dois papéis encontram-se sempre relacionados. Há, portanto, uma relação fortemente continuada entre os dois, de modo que o ritual somente poderá ocorrer no desenvolvimento desta relação. O *wanapy* recolhe e fornece o chocalho (*iafû*) ao xamã, e também é responsável por receber os espíritos na aldeia. Ele segura a panela em que o xamã deposita o *ynga* e o *moynga*, manipula e confecciona os charutos e é responsável por segurar o corpo do xamã quando este entra em contato com os espíritos<sup>19</sup> (Müller, 1990). Também é o *wanapy* que serve mingau aos xamãs. Segundo me relatou o índio *Paradjua*, “quando o filho do pajé<sup>20</sup> no mundo dos espíritos fica grande (cresce), pajé morre no mundo dos humanos, e o filho vem buscá-lo. O filho do pajé torna-se, então, *wanapy*”<sup>21</sup>.

A *Uirasimbé* é uma função desempenhada por uma mulher durante o *maraká*. Sua principal tarefa é preparar o mingau<sup>22</sup> que será dado à Cobra e compartilhado pelos homens. A *Uirasimbé* dança e canta no ritual, abraçadas com o xamã. Além disto, prepara “a tinta de jenipapo usada no rito de transmissão de *ynga* (...). Nos rituais propiciatórios, nos quais se executa o rito do *kavara* elas usam, juntamente com o xamã principal e o assistente, a *uiraava*, penugem de gavião. Esta ornamentação corporal (...) é a passagem de um estado para outro, de uma categoria a outra, de uma esfera cósmica a outra. As mulheres

---

<sup>19</sup> O xamã pode morrer (*ômano*) ao ter o contato com os espíritos. Ao perder os sentidos, o *wanapy* segura o corpo do xamã.

<sup>20</sup> O pajé é o xamã.

<sup>21</sup> A relação entre xamã e *wanapy* é também uma relação de aprendizado. Porém, nem todo *wanapy* será um xamã. Os critérios para que um indivíduo seja xamã são também de ordem sobrenatural, dependendo de diversas questões como, receber indicações dos espíritos, acontecimentos sobrenaturais, sonhos, doença e iniciação. Na tradição Asuriní o papel do *wanapy* era geralmente desenvolvido por um jovem, mas atualmente poucos jovens se dispõem a aprender esta tarefa (Müller, 1990).

<sup>22</sup> No mito o personagem mítico *Uajaré*, único sobrevivente do dilúvio, pega uma garça (*uirá*) e pede que esta faça mingau. A garça transforma-se em mulher e prepara o mingau para *Uajaré*, recorrendo à seu irmão urubu para apanhar o fogo. Mas ao terminar de fazer o mingau a mulher novamente se transforma em garça e retorna para a gaiola. Mais tarde *Uajaré* irá descobrir que a garça é uma mulher. A mulher pede então que *Uajaré* vá buscar fogo, mas este não consegue pegar o fogo de início, e recebe críticas do urubu. O urubu lhe ensina a fazer o fogo com os dois pedaços de madeira de taquara e *ingá*. *Uajaré* e a mulher fazem muitos filhos (Müller, 1990, p. 341-343). O mito relata o episódio de aprendizado e domínio do fogo, e de preparação do mingau pelas mulheres.

acompanham assim o xamã em seus circuitos cósmicos. E atraem, juntamente com ele, os espíritos à aldeia” (Müller, 1990, p. 150).

## Koatinemo

Cheguei a aldeia Asuriní, no *Koatinemo*, no dia 7 de Setembro de 2007 e retornei no dia 20 do mesmo mês<sup>23</sup>. Nesta ocasião, levei aos Asuriní algumas fotografias e gravações de áudio registradas nos anos de 1978, 1979, 1982 e 1995<sup>24</sup>. Estas imagens haviam sido cuidadosamente separadas por mim. São imagens de objetos e instrumentos musicais utilizados no ritual *turé* e no ritual *maraká*. Acreditava que estas imagens facilitariam o início de um diálogo acerca destes objetos. Meu objetivo era, a partir destas referências de registros de rituais realizados no passado, iniciar um processo de investigação acerca do ritual *maraká*.

Levei à aldeia cerca de 16 fotografias, dentre as quais duas deverão ser destacadas neste trabalho, pois foram de fundamental importância em minha pesquisa de campo. Refiro-me especificamente a duas fotografias<sup>25</sup>, cuja repercussão acredito ter desencadeado o processo que descreverei a seguir. Estas duas imagens são: Imagem do *javaraiaká*, que é um objeto ritual que compõe a *tukaia* para o ritual do espírito *Apikwara*; 2) Imagem do *ivafú*, que é um tambor escavado em tronco de árvore, e que, nesta fotografia, encontra-se compondo a *tukaia* para o ritual *maraká Arapoá*. A seguir encontram-se as imagens <sup>26</sup> a que me refiro:

---

<sup>23</sup> A antropóloga Alice Villela estava realizando sua pesquisa de mestrado na aldeia neste mesmo período e acompanhou o processo aqui descrito, participando das coletas de materiais e da montagem da *tukaia*. No período que vai do dia 7 ao dia 20 de Setembro dividimos uma mesma máquina fotográfica, e deve-se considerar que algumas imagens que compõem este capítulo podem ter sido fotografadas por ela. As informações que se referem ao período posterior ao dia 20 de Setembro foram obtidas com sua pessoa posteriormente, já que após a minha saída ela permaneceu na aldeia e pôde acompanhar o restante do ritual *maraká*.

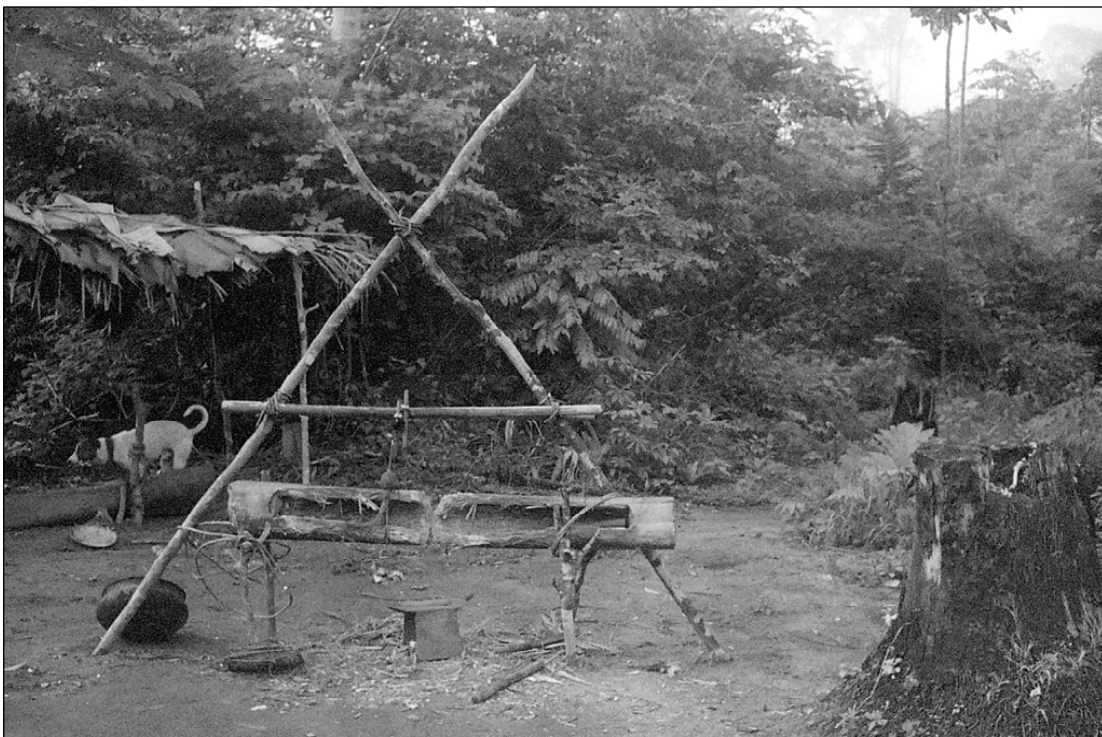
<sup>24</sup> Tais registros compõem o acervo da Profa. Regina Müller. Também levei para a aldeia fotografias dos instrumentos musicais Asuriní, que eu mesmo havia fotografado no acervo particular da professora.

<sup>25</sup> Fotografias de Renato Delarole.

<sup>26</sup> Estas imagens fazem parte do acervo da Profa. Dra. Regina Müller, e foram digitalizadas para a confecção do Kit Multimídia referente ao projeto “Documentação e transmissão dos saberes tradicionais dos Asuriní do Xingu” (Müller; Silva; Nespoli, ; Pinto; Coelho, 2006).



Figura 5 - *Javaraiká* na tukaia para *apikwara* (acima, formato de gaiola). Na foto também observamos os charutos presos ao *yvara* (tronco abaixo).



Já

Figura 6 - *Ivafú* na tukaia para *Arapoá*.

nos primeiros dias, tratei de mostrar as imagens levadas aos Asuriní, e isto foi feito na casa de *Moreyra*, juntamente com *Apebú*, e outros membros da comunidade<sup>27</sup>. A importância destas imagens encontra-se no fato de que alguns dias após a minha chegada iniciou-se um ritual para o espírito *apykwara*, e para este ritual foram confeccionados um *ivafú* e um *javaraiká*<sup>28</sup>.

No dia 9 de Setembro, dois dias após a minha chegada, já se comentava pela aldeia que haveria “festa”. *Apebú*, que faz o papel de *Wanapy* nos rituais *maraká*, me revelou que *Moreyra*, que é xamã, havia sonhado com *apykwara*, e que então ele em breve iria numa ilha próxima retirar *Petymava*, uma casca de árvore que após ser amaciada e secada (moqueado) serve como preenchimento para os charutos que são oferecidos aos espíritos nos rituais *maraká*.

Perguntei à *Apebú* se seria possível acompanhá-lo neste trabalho. Obtendo uma resposta positiva, acompanhei-o em suas trabalhosas empreitadas para a confecção dos objetos da *tukaia*. De fato, somente fomos buscar o *Petymava* no dia 12 de Setembro. Foi também neste dia que ocorreu o primeiro rito, cujo nome *Apebú* me disse ser *Upurungava*.

Nos cinco primeiros dias que passei na aldeia, além de adaptar-me ao contexto, produzi simultaneamente uma coleta de informações: por vezes alguns índios passavam pela casa do chefe de posto da Funai, onde fiquei hospedado, e por lá permaneciam, momentos em que eu buscava me localizar naquele contexto, e também registrar algumas informações em meu caderno de campo. Nestes primeiros dias, houve intenso trabalho com o jovem xamã *Paradjuá*, o qual me contou coisas sobre o ritual *apykwara*. Ouvimos juntos gravações anteriores de ritos do *maraká* e também do *turé*. Ouvimos o *ivafú* gravado em 1979, e simultaneamente, observamos as fotografias que eu havia levado.

O período posterior ao dia 11 de Setembro foi muito intenso, pois no dia 12 o ritual foi iniciado, e a partir daí, durante o tempo que permaneci na aldeia os objetos que

---

<sup>27</sup> *Moreyra* e *Apebú* desenvolvem os papéis de xamã e *wanapy*, respectivamente.

<sup>28</sup> O *javaraiká* é um objeto ritual que somente é utilizado nos rituais para *apykwara*. Porém, o *ivafú* pode ser utilizado em outros rituais. O índio *Takamuin* me contou que quando se usa o tambor *ivafú* num *maraká*, não se pode usar o *Pundá*, que é um outro instrumento de percussão geralmente utilizado nos rituais *maraká*.



compõem a *tukaia* foram confeccionados. Foi também durante este processo que *Moreyra* pegou a Cobra e a trouxe para a *tukaia*; pegou *ynga* e “aplicou” nas crianças para serem fortalecidas.

No dia 12 de Setembro, no mesmo dia em fomos ao local em que *Apebú* extraiu o *Petymava*, ele me contou que *Moreyra* havia sonhado novamente, e que desta vez, o sonho suscitou que houvesse na *tukaia* para *apykwara* um *ivafú*. Trata-se do tambor escavado em tronco de árvore que estava na foto da *tukaia* para *arapoá* que eu lhes havia mostrado. *Apebú* logo me relatou que no dia seguinte iria para a floresta procurar uma árvore que fosse ideal para a confecção deste tambor. Mas fomos somente no dia 14, o mesmo dia em que foram confeccionados os Charutos e o *javaraiká*. Também foi no dia 14 que *Moreyra* pegou a Cobra. No dia 13, foi necessário preparar o *yvara* (mais adiante descreverei com maior precisão estes componentes da *tukaia*), o que tomou toda a manhã e parte da tarde.

Para a confecção do *ivafú* foram necessários quatro dias de intenso trabalho, desde o corte da árvore, passando por sua preparação e escavação interna, até o seu transporte à aldeia. No dia 14 a árvore foi cortada e no dia 17 o tambor foi levado à aldeia e fixado na *tukaia*.



Figura 7 - *Apebú* escavando o *ivafú*.



Figura 8 - *Ivafú* sendo descascado (última etapa da confecção). Da esquerda para a direita vemos *Koati* (sentado no tronco), *Apebú* e *Takamuin*. As duas crianças são filhos de *Takamuin*.

No processo ritual, o espaço é preparado pelo *Wanapy*, passo a passo, e com muita responsabilidade, pois, segundo *Apebú*, o *Wanapy* não pode cometer erros, pois isto pode provocar danos à saúde do xamã, podendo inclusive levá-lo à morte. O espaço é preparado gradualmente, e cada rito inaugura e dá vida aos objetos que são inseridos no ritual.

Nos rituais *maraká*, há uma forte relação entre xamã e *Wanapy*. O xamã, ao sonhar com os elementos que irão compor os rituais, encaminha ao *Wanapy* algumas instruções que devem ser cumpridas na preparação do espaço. Porém, não são todas as coisas que são sonhadas. Na preparação da *tukaia* alguns elementos são sempre os mesmos<sup>29</sup>, enquanto outros são sonhados pelo xamã e aparecem de forma inusitada. Em relação ao *ivafú*, *Apebú* reiterou diversas vezes que iria pintá-lo, mas não sabia ainda qual seria o tema, já que aguardava o sonho de *Moreyra*. O sonho do xamã iria revelar a pintura.

Xamã e *wanapy* reuniram-se desde o início do ritual, no dia 12, todos os dias ao menos duas vezes, no amanhecer e no anoitecer. Porém, houve dias em que três encontros

<sup>29</sup> Os elementos sempre presentes são: o *yvara*, a panela de barro, a pedra, o banco do xamã, os charutos, o chocalho *iafú*, o *miava*. Falarei destes objetos mais adiante.

ocorreram. Quando o *javaraiká* foi erguido na *tukaia*, por exemplo, houve um rito próximo ao horário do almoço. O mesmo ocorreu quando o *ivafú* foi anexado à *tukaia*, no dia 17.

### **A *tukaia* e os objetos rituais**

Conforme assinalado anteriormente, o espaço para o ritual *maraká apykwara* é desenvolvido na *tukaia*. A *tukaia* é composta por diversos objetos, e é através destes objetos e da ação ritual que os espíritos são trazidos ao mundo dos homens, permanecendo naquele espaço durante todo o ritual. A *tukaia* é um entrecruzamento do mundo dos homens com o mundo dos espíritos. É na *tukaia* que o xamã se metamorfoseia e tem contato com os espíritos, podendo inclusive “viajar” para o mundo deles<sup>30</sup>.

A *tukaia* que presenciei em 2007 foi composta pelos seguintes objetos: *yvara*, *javaraiká*, *ivafú*, *iafú*, *miava*, Charutos, panela para mingau, pedra (*itaky*), cipós e outras madeiras destinadas à sustentação.

---

<sup>30</sup> Segundo Müller (1990), dependendo para qual espírito se realiza o *maraká*, o espaço de ação pode variar. No entanto, este espaço se delimita, na maior parte do tempo, na região que vai da parte interna da *tavyve* ao pátio da aldeia. No ritual *maraká apykwara* que presenciei, este espaço se delimitou inicialmente à *tavyve*, mas foi alargado quando mais a frente *Moreyra* decidiu também realizar um pequeno rito para *Tajaho*, e neste caso foi confeccionado uma *tukaia* no pátio para este outro espírito. Após o tempo de realização deste pequeno ritual para *Tajaho*, os Asuriní retomaram o ritual para *apykwara* dentro da *tavyve* (esta informação foi obtida com a antropóloga Alice Villela).



Figura 9 - *Tukaia* para apykwará: os charutos encontram-se presos no *yvara* (os dois troncos na horizontal, pintado com figuras de peixe). Sobre o *yvara* está o *javaraiiká*. Abaixo vemos o *ivafú* (sobre as forquilhas). No chão vemos a panela para o mingau e a pedra à sua frente. O *miava* encontra-se sobre o *yvara* (não é possível vê-lo na foto).

Diante da *tukaia* são colocados dois bancos para o xamã e o *wanapy* utilizarem. Quando cantando sentado, o xamã está sempre a frente do *wanapy*, tocando o chocalho *iafú* e segurando um dos charutos enquanto canta. O *wanapy* canta com o xamã, respondendo-o numa segunda voz. No início do rito, é o *wanapy* quem traz o *iafú* para o xamã, e ao final ele o pega das mãos do xamã e o pendura num cipó, localizado atrás deles e de frente para a *tukaia*. O *wanapy* também é responsável pelos cigarros que ele e o xamã fumam, além de preencher e manusear o charuto dos espíritos no ritos, retirando-os e recolocando-os no *yvara*. Percebi que, quando o xamã vai a frente e coloca as mãos no *yvara* ou no *javaraiiká*, passa o *iafú* ao *wanapy*, que intensifica o toque enquanto permanece à seu lado.



Figura 10 - Xamã e *wanapy* dentro da *tavyve* e diante da *tukaia* realizam rito matinal.

Dos objetos que compõem a *tukaia*, o *yvara* é o ponto pelo qual o xamã tem contato com o outro mundo, pois ao aproximar as mãos deste objeto, traz para o mundo humano o *ynga* e o *moynga*, substâncias que utilizará para fortalecer as crianças e curar os doentes, respectivamente. O *yvara* relaciona-se com os charutos. Ambos objetos possuem uma decoração semelhante de modo que formem uma relação de extensão. Para Müller:

“A identificação do charuto com o espírito e o xamã se dá pela propriedade comum que possuem de transformar: a fumaça do tabaco leva o xamã ao estado de êxtase (*omanô* = morrer e *omanoaip* = desmaiar) e permite o acesso aos mundos sobrenaturais e sua transformação em um de seus seres (metamorfose)” (Müller, 1990, p. 178).

Contudo, é colocando as mãos por dentro do *Javaraiká* que o xamã tem contato com a Cobra e a traz para o mundo dos homens, deixando-a por sob a pedra até o fim do



ritual<sup>31</sup>. A Cobra, segundo Müller, “é princípio de origem dos seres, de onde provém *Maíra* - herói criador - os macacos, os homens. Está relacionada à procriação...” (Müller, 1990, p. 193). No universo Asuriní, a Cobra e a Onça podem ser considerados, neste sentido, como divindades, pois encontram-se associados a princípios da natureza e dos seres.

A forma do *javaraiká* se assemelha a de uma gaiola. Segundo *Apebú*, o tamanho do *javaraiká* pode variar de acordo com a duração da festa para *apykwara*. Assim, quando a festa é curta, o *javaraiká* é pequeno; enquanto que quanto mais tempo se estender a festa, maior será o *javaraiká*. Em meus dias na aldeia Asuriní, pude apenas presenciar os dez dias iniciais do ritual para *apykwara* que durou cerca de dois meses. Um ritual *apykwara* com dois meses de duração é considerado longo, e portanto foi confeccionado um *javaraiká* grande, quando comparado ao de outros rituais de menor duração.



Figura 11 - *Moreyra* (esquerda) confecciona *javaraiká*, enquanto *Apebú* (direita) faz o charuto.

O *javaraiká* possui forma semelhante a da *tukaia* para o espíritos *tivá*, porém, enquanto esta possui a dimensão de uma pequena cabana, aquele é pequeno como uma gaiola. Além disto, a *tukaia* para *tivá* deve ser montada do lado de fora da *tavyve* (no pátio), enquanto que a *javaraiká* fica suspensa sobre o *yvara*. Parece que, os espíritos que vêm do céu chegam pela *javaraiká*, enquanto que os espíritos da floresta chegam na aldeia

---

<sup>31</sup> Os Asuriní afirmam que a pedra segura a cobra no local.

pela *tukaia*-cabana. A dimensão do objeto propõe a ótica do percurso: o primeiro, estando mais ao alto e distantes relacionam-se através de um objeto menor que é colocado acima do solo, sobre o *yvara*; enquanto que os seres mais próximos, alocam-se numa cabana próxima à *tavyve*. De qualquer modo, ambos os objetos possuem o sentido de “casa” dos espíritos<sup>32</sup>.

Observamos que o ritual teve início no sonho do xamã, que recebeu dos espíritos as indicações para o ritual ocorrer. No entanto, a preparação do espaço ritual iniciou-se no dia em que *Apebú* foi à ilha extrair o *petymava*, e já neste dia o primeiro rito foi realizado.

Ao chegar da ilha, *Apebú* tratou de demarcar o espaço ritual com cipós, de modo a formar um retângulo acima do solo. Ele aproveitou a própria estrutura da grande casa para fixar os cipós. Este retângulo delimitou o espaço de ação: no interior desta demarcação foram colocados os dois banquinhos e posteriormente montou-se a *tukaia* diante deles. Neste dia, o chocalho do xamã (*iafû*) foi trazido, e após a realização do rito de abertura, o *iafû* foi colocado no cipó, atrás do xamã e do *wanapy*, permanecendo nesta posição, e somente sendo retirado daí para que o xamã o utilizasse durante os ritos.

Na preparação do *yvara*, *Apebú* começou recolhendo dois troncos que foram fixados horizontalmente nas laterais mais compridas do retângulo demarcado, de modo que nestes dois troncos pudessem ser amarrados, na perpendicular, os outros dois troncos que compõem o *yvara*. Após a fixação destes, providenciou-se o corte dos dois troncos da árvore utilizada para se fazer o *yvara*. Os troncos para o *yvara* foram cortados e descascados. Depois, foram trazidos à aldeia e fixados perpendicularmente aos outros dois troncos, ficando o *yvara* numa posição horizontal e de frente para os bancos do xamã e do *wanapy*. O *miava*, que é uma pequena esteira em que o *petymava* que irá alimentar o ritual é guardado, foi posto em cima do *yvara*. O *miava* fica em cima do *yvara* quando o charuto não está sendo preenchido. Quando no rito *petymojap*, o *wanapy* pega o *miava* e o traz consigo, senta no banco, e preenche o charuto com o *petymava*. Neste rito, o *wanapy* enrola

---

<sup>32</sup> Os espíritos que vêm à aldeia ficam hospedados na *tukaia* ou no *javaraiká*. Segundo o índio *Takamuin*, às vezes uma pequena rede é montada sob o *javaraiká* para que o espírito *apykwara* possa dormir.

os charutos para os espíritos enquanto o xamã narra as histórias mitológicas acerca dos espíritos e dos rituais. A preparação e fixação do *yvara* ocorreu no dia 13 de Setembro.

No dia 14, foram confeccionados os charutos e o *javaraiká*, o *yvara* foi pintado com os motivos de peixe (de acordo com o sonho do xamã) e, em seguida, os charutos foram presos ao *yvara*, e o *javaraiká* foi erguido por sobre o *yvara* com uma corda. Neste dia, realizou-se o primeiro *petymojap*.

Segundo *Apebú*, no *yvara* ficam dois charutos, sendo que, enquanto um deles permanece fino do início ao final do ritual, o outro é preenchido gradativamente de modo que se torne cada vez mais grosso. Quando o xamã está realizando a dança do *maraká*, ele segura em suas mãos um dos charutos, e por vezes o repassa à *uirasimbé* que se encontra do lado oposto ao seu. Em alguns raros momentos, vi o xamã fumar este charuto, dando-lhes algumas breves baforadas.



Figura 12 - Charuto apoiado no miava. À frente vemos a pedra (itaky).



Foi neste mesmo dia que, após algumas horas de canto e danças, *Moreyra* pegou a Cobra e a trouxe para a *tukaia*. A tarde, a *Uirasimbé* havia preparado o mingau oferecido à Cobra. Neste ritual, quem ocupou esta função foi *Veveí*, companheira de *Apebú*. O mingau foi colocado em uma panela de barro.

No dia 15 pela manhã, *Apebú* e *Moreyra* fizeram um novo *petymojap* e a noite deram mingau a Cobra, em um rito mais curto que o do dia anterior. A tarde, *Apebú* havia continuado a escavação do *ivafú*. No dia 16, houve um rito a noite, com a participação de poucas pessoas.

No dia 17, o *ivafú* foi trazido à aldeia<sup>33</sup>, e pela primeira vez *Moreyra* pegou o *ynga* e aplicou as crianças. Estas foram trazidas uma à uma para a *tukaia*. Na aplicação do *ynga*, *Moreyra* fez diversas vezes o caminho entre a criança e o *yvara*, dirigindo-se para o *yvara* para pegar o *ynga* e voltando até a criança que estava no colo da mãe, passou as mãos em volta de seu corpo algumas vezes.

Este rito foi repetido no dia 18, porém *Moreyra* havia sonhado com os colares<sup>34</sup>, e pediu a *Apebú* que os recolhesse dos membros da comunidade e os colocasse numa cuia. Esta, por sua vez, estava sob o *yvara*. *Moreyra*, então, aplicou o *ynga* nestes colares, que ao final do rito foram devolvidos aos seus donos. Neste dia, *Moreyra* repetiu a aplicação do *ynga* nas crianças, de modo similar ao dia anterior.

O xamã auxiliar, *Baiô*, foi quem fez o rito noturno no dia 19. Neste dia, *Moreyra* cedeu-lhe a posição<sup>35</sup>. O tempo de duração deste rito foi curto, como no rito

---

<sup>33</sup> O *ivafú* foi trazido à aldeia após um grande drama, devido ao seu excesso de peso. É que os membros mais jovens da aldeia não se dispuseram a carregá-lo, o que provocou uma grande dificuldade no percurso. Na realidade, durante todo o processo de confecção deste instrumento, percebi que *Apebú* buscou cooperação em outros membros da comunidade, mas poucos se dispuseram a ir até à floresta e ajudar na escavação do tronco. O trajeto do *ivafú* foi realizado inicialmente por poucos, e após uma longa parada percebeu-se que não seria possível carregá-lo. Finalmente, conseguiu-se convencer um grupo de jovens a ir até o local e o tambor foi então levado sem dificuldades. De fato, o instrumento necessitou de muito esforço para ser confeccionado. *Apebú* me revelou que durante sua vida havia confeccionado apenas outros três *ivafú*, e que aprendeu a confeccioná-lo com seu falecido pai.

<sup>34</sup> Os colares Asuriní são confeccionados com miçanga.

<sup>35</sup> *Moreyra* ficou ao lado, afastado, apenas observando o ritual.

inaugural. *Baiô*, ao final do rito confirmou a presença da Cobra, dizendo aos participantes que ela estava ali na *tukaia*, que ele a estava vendo.

### **Dois ou mais corpos no mesmo espaço**

No ritual para *apykwara*, o processo objetiva a comunicação entre regiões distintas do cosmos. De um lado, o mundo material dos Asuriní, de outro a materialidade do espaço dos espíritos, com seus percursos e interseções. O espaço ritual, no *maraká*, é como o espaço do sonho do xamã, pois ambos comunicam mundos com materialidades diferentes. O mundo humano possui uma materialidade tangível cotidianamente, mas a materialidade do mundo das entidades somente é alcançada através de alguns procedimentos específicos, tais como sonhar, produzir certas sonoridades, ou ritualizar determinados espaços e objetos, ou mesmo corpos, de modo que estes sejam preenchidos com a materialidade do outro mundo.

A preparação do espaço ritual se faz através da confecção e manipulação de objetos, e do uso da voz e de instrumentos sonoros que são capazes de agenciar o espaço interseccional. O espaço interseccional, é um espaço entre coisas, estando a margem ou mesmo em sobreposição, no sentido de dois planos que se tocam. É, portanto, um espaço de fluxo entre regiões. Mas este contato é intensificado na transformação dos estados de ser e de percepção, que são alterados para tangenciarem a materialidade do mundo dos espíritos.

Os objetos, muitas vezes devem ser confeccionados especialmente para aquele evento, ou possuem somente poder no evento, de modo que possuem uma vida própria, um espaço-tempo de existência. Possuem uma existência finita, pois são parte de uma

dimensão autônoma, que é a dimensão duplicada do espaço ritual. Não que sejam destruídos ao final, mas perdem seu valor, ou são utilizados com outra valorização<sup>36</sup>.

O idéia do “estado de ser” é também aplicada aos objetos. Por outro lado, a força do objeto é obtida na ação xamanística, no devir xamânico sobre o objeto. A ação do corpo sobre o objeto e o espaço, o cantar e o produzir sons com os instrumentos, engendram poderes especiais na relação do xamã com estes objetos e espaços. Os corpos também são modificados ao modificar a materialidade através da ação. Como num efeito de retroalimentação, a substância do corpo e dos objetos é engendrada na ação que comunica os espaços entre mundos.

Müller (1990) utilizará o conceito de substância, transubstanciação e consubstanciação referindo-se aos processos que envolvem a aquisição de *ynga* e *moynga* no *maraká*, assim como para o processo de introjeção da substância *Ka’a* no copo daquele que é iniciado à xamã dentre os Asuriní do Xingu.

Um exemplo de transubstanciação é a passagem de *ynga* e *moynga* do mundo das entidades primordiais para o mundo dos humanos. No ritual *maraká*, *ynga* e *moynga* passam de um mundo a outro, transitando e materializando-se no ritual. Para tanto, o xamã traz a Cobra e a Onça, divindades míticas do ritual *maraká*. A Cobra “ela própria principio vital, é o *ynga* materializado no *yvara* em mingaus e outros elementos rituais” (Müller, 1990, p. 156). *Ynga* e *moynga* estão associados a vitalidade e a saúde do corpo. Segundo Müller:

---

<sup>36</sup> Nem todos os objetos são fisicamente descartados. O *iafú* por exemplo, é guardado pelo xamã, bem como alguns outros objetos, como o apito *jawará*. As vezes estes objetos servem como presentes ou são comercializados. Portanto, refiro-me aqui a uma intensificação de sentido e uma sobrevalorização correlata entre a “torção do espaço-tempo” produzida no ritual e a qualidade de relação dos participantes com tais objetos. No xamanismo Asuriní certos objetos possuem uma vida pois foram confeccionados precisamente para aquele ritual, como é o caso do *javaraká* e do *ivafú*. O xamanismo é um universo de relação em que a intensificação de sentidos funcionam como “preenchimento” para os objetos. É a idéia de animismo descrita por Félix Guattari (1990) como característica dos agenciamentos territorializados de enunciação. Neste sentido, os objetos são como seres.

“A noção de doença, similar a de um fruto podre ou semi-destruído, implica em algo a menos, a perda de algo pela pessoa, como para os *Asuriní*, o suor num indivíduo febril. Quando se transpira muito, está se perdendo *ynga*, eles dizem. Quando se grava a voz de alguém ou se fotografa uma pessoa, está se retirando seu *ynga*, pois a voz e a imagem, suas manifestações, passam para o gravador ou para a fotografia”. ” (1990, 168). “Além de ser a voz, a sombra, o *ynga* é a pulsação do corpo e o coração...” (1990, 170).

O *moynga* estanca a perda de *ynga*, preservando-o. No entanto, a primeira substância somente é aplicada pelos xamãs nos casos de doença. A Cobra, assim como os demais espíritos, vem ao ritual e cedem o *ynga* que o xamã irá receber e transmitir aos humanos. O *ynga* não está associado diretamente a doença, mas a manutenção da caça, da agricultura e à preservação da vida do guerreiro. Por outro lado, no *maraká*, os xamãs primordiais, os *tivá*, *apykwara* e *karowara* transitam de seu universo para a aldeia dos homens pois são eles que trazem *moynga*. Somente os xamãs primordiais fornecem *moynga* aos xamãs no ritual. O *moynga* varia quanto a substância que chega ao mundo humano, de acordo com o espírito que o está cedendo: “o *moynga* dos *karowara* e *apykwara* é água, e o *moynga* dos *tivá* é uma bolinha de resina escura (*yhyka*)” (Müller, 1990, p. 159).

A autora também explica que nas panelas de barro que compõem o espaço ritual do *maraká* é realizada a transubstanciação dos elementos:

“Os dois tipos de panelinha de mingau usados nos rituais descritos se relacionam a esta distinção. A panelinha *Papepaí*, sem decoração, usada no *baravat*, é oferecida ao *javambaia*, misto de cobra e onça (filhote de *tivá*). Na panelinha *ja'éí*, com decoração e suporte, (...) servem os xamãs e os *tivá*. Se na primeira, através do mingau, o xamã pega o *ynga*, na segunda ele deposita o *moynga*, recebido dos *tivá*” (Müller, 1990, p. 177).

Já o charuto é posto pela autora como um elemento do processo de consubstanciação e transubstanciação: “No *maraká*, palco de transformações, ele é o elemento fundamental: veículo de consubstanciação (xamã / espírito) e transubstanciação (tabaco / *ynga*)” (Müller, 1990, p. 179).

Conforme assinala anteriormente, outra ação que implica a relação com substâncias é a iniciação xamanística. Para ser iniciado, o xamã necessita receber em seu corpo a substância denominada pelos Asuriní de *Ka'á*. O xamã necessita suportar o recebimento de tal substância, o que é realizado com muitas dificuldades e interferências. O *ka'a* é introjetado pelo espírito e deve ser suportado pelo xamã, que ao final do processo terá seu corpo transformado com a introdução deste componente. Com o *ka'a* recebido e incorporado, o xamã passa a possuir a natureza do espírito, podendo daquele momento em diante realizar o contato e transitar pelo seu mundo. O xamã poderá entrar em contato, morrer e incorporar, sem prejuízos ao seu corpo humano. “Seu próprio corpo se transformou enquanto substância”, com a introdução do *Ka'á* (Müller, 1990, p. 181).

O processo é sutil ao ponto de sofrer interferência de outras substâncias. Segundo Müller, os Asuriní atribuíram ao uso de um medicamento anti-hemorrágico que era aplicado pela atendente de enfermagem do posto da FUNAI no xamã iniciado o fato de ele ter dificuldade em pegar o *ka'a*. No episódio, os Asuriní também assinalaram que o gravador de áudio levado pela pesquisadora também dificultava o processo, já que este equipamento pegava *ynga* do corpo do iniciado, e com isto se interferia no recebimento do *ka'a*.

O conceito de transubstanciação encontra-se relacionado à passagem de substâncias de um plano cósmico à outro, e o conceito de consubstanciação com a introjeção do *ka'a* no corpo do xamã. Esta introjeção no corpo de uma substância identifica-se com o poder de metamorfose adquirido pelo xamã e o manuseio de substâncias acarreta em interferências entre os diferentes planos cósmicos.

A arte ritual Asuriní é processual, pois sua ação sobre o mundo material é a própria construção de uma materialidade, de uma substancialidade que fará interpenetrar diferentes possibilidades de seres do cosmos. A matéria, no xamanismo, é forma multiplicada, presença constante do invisível no visível, e da possibilidade de passagem entre estes níveis. O estado de ser é aqui entendido como estado substancial do corpo e da

matéria, alterado pela ação xamanística. Através de ações efetivadas na relação de seus corpos com os objetos, o xamã engendra uma substancialidade.

Neste sentido, o gesto sonoro age sobre a materialidade dos objetos e dos corpos, transformando sua natureza, multiplicando seus “estados de ser”. O gesto sonoro é aqui entendido como um gesto de múltiplos significados, que age especialmente sobre a qualidade do espaço e do tempo, alterando a situação dos perceptos e dos perceptores.

Vimos isto na montagem da *tukaia*. O objeto é algo animado porque possui uma vida própria que é instaurada no processo ritual. É o caso, por exemplo, do *yvara*, que ao ser colocado como componente da *tukaia*, sofre logo em seguida um rito que age sobre sua qualidade. O canto e os sons do *iafú*, assim como a dança do xamã e do *wanapy* são a ação sobre a qualidade do objeto, a ação gestual que irá transsubstanciá-lo, conferindo-lhe um valor especial.

Não é a toa que os objetos se confundem com substâncias no ritual. O charuto, por exemplo, é um correlato do *yvara*, e a ação de fumar se desdobra na ação de pegar o *ynga* no *yvara*. Quando o xamã fuma o charuto, faz migrar o *ynga* do espaço dos espíritos para o espaço humano. Do mesmo modo, o gesto sonoro produz substancialidade aos objetos e ao espaço da *tukaia*.

É somente nesta situação de correlação entre as substâncias que o ritual pode interseccionar os espaços do cosmo, pois os espaços são interseccionados substancialmente. São categorias de substâncias, sons e ações que engendram as coordenadas espaciais e temporais, fazendo tangenciar os diferentes mundos e alteridades.

Portanto, preparar o espaço ritual é transformá-lo através da ação dos sons e do corpo. Ações de significação especial, principalmente ao serem consideradas enquanto componentes de uma teia semiótica, com qualidades própria do perspectivismo ameríndio, em que cada matéria de expressão, seja som, gesto, cor, forma, pode ser convertida em outra; produzindo assim um mundo metamórfico e fugidio, embora, em paradoxo, muito bem situado em seu território existencial. Neste sentido, matéria e objetos possuem vida, pois são dotados de uma produção de subjetividade com qualidades próprias.

Objetos que no dia a dia não possuem valor extra corriqueiro, durante o ritual, passam por uma transposição de limiar, tornando-se especialmente importantes na comunicação com os espíritos. Importante reforçar tal questão, pois no universo xamanístico Asuriní, devemos considerar que este fluxo de mudanças tornam objetos e seres fenômenos efêmeros. Neste sentido, substâncias de naturezas distintas transpassam os corpos e o espaço, modificando suas qualidades<sup>37</sup>.

Um exemplo disto é o chocalho do xamã Asuriní, o *iafû*. Normalmente, em situações cotidianas, este objeto não possui nenhum poder especial. Porém, no ritual, ele desempenha a função de atrair os espíritos, sendo deste modo um instrumento fundamental no estabelecimento de relações entre os planos cósmicos. Não é a toa que o *iafû* que o xamã escolhe para realizar o ritual estará inserido no espaço da *tukaia* até o final do ritual.



Figura 13 - O chocalho *iafû*, pendurado no canto, atrás do xamã e do *wanapy*.



Figura 14 - O *yvara* com os charutos para o espírito *apykwara*.

<sup>37</sup> O sentido que procuro dar ao conceito de substância difere-se parcialmente daquele desenvolvido por Regina Müller em seu livro. Refiro-me ao termo substância associando-o à qualidade ou estado singular, identificado com cada um dos seres do cosmo Asuriní. Deste modo, esta idéia de substância relaciona-se com a materialidade dos corpos e dos espaços, às suas qualidades. Em algumas colocações direi que os sons podem transformar a substância do corpo. A substância neste caso refere-se à corporeidade, ao estado corporal. A mudança de corporeidade, isto é, da substância do corpo, envolve a mudança do estado da matéria corporal, que pode ser produzida tanto pela assimilação de algum elemento como que pela mudança de vibração corporal produzida por um som. É a idéia de um corpo que altera seu estado.

Na sociedade Asuriní, encontramos o *jawará* – pequeno apito soprado pelo xamã na ocasião dos rituais. Segundo os xamãs Asuriní, o *jawará* é um objeto que é dado pelos espíritos ao xamã na ação ritual. O xamã recebe do espírito *tivá* e *apykwara* o *jawará*. O contato com o espírito e a transubstanciação do *jawará*, provoca um choque nas mãos do xamã. Na ação ritual, tal objeto desempenha uma função importantíssima, que é a de indicar a proximidade do espírito. No entanto, fora do ritual, o *jawará* não possui esta função, e quando é soprado não identifica a presença de espíritos.

A eficácia dos objetos é dada pela ação sobre eles no espaço ritual. O desencadeamento do processo é obtido pelos diversos agentes expressivos postos em relação uns com os outros. A eficácia aqui é a de produzir conexões entre seres e formas de operar a percepção do espaço multidimensional do cosmo Asuriní. A percepção dos espaços e seres é engendrada com a produção de expressões de sons, movimentos e gestos. Estes são componentes que produzem a eficácia de interseccionar as alteridades.

O mundo xamanístico é metamórfico em seus significados. Os perceptos alteram-se dependendo da operação de agenciamento. Os objetos, substâncias, sons e corpos transformam-se, mudando de categoria e perfazendo outros sentidos. As associações entre um mundo e outro descrevem também estados de significação, que são móveis e dependem das condições contextuais. As coisas sempre são mais do que parecem ser, pois escondem por de trás de suas aparências cotidianas outras formas, substâncias e estados. O corpo possui outras dimensões, estando suscetível à entrada de substâncias que irão lhe transformar. O corpo do xamã, possuindo a substância trazida pelo espíritos, passa a ser um deles. Deste modo, possui poderes especialmente associados aos eventos cósmicos, podendo lidar com as contingências.

### **Semelhança e diferença na trama cósmica**

Poderíamos pensar este espaço complexo de ações, esta teia dinâmica de relações e signos por onde flui a arte Asuriní, como uma trama de alteridades. Digo trama de alteridades como forma de remeter-me à imagem de fios e caminhos que se entrecruzam,



passíveis de fluxo, e que encerram um todo, uma unidade. Na interferência das diferenças a trama se faz unidade. O traçar trilhas em meio ao universo metamórfico é como as diferentes possibilidades de desenhar caminhos na floresta fechada (Müller, 1990).

A relação entre a unidade e a diferença como ação-chave no universo ameríndio é muitas vezes encontrada nas mitologias. Müller (1990) nos aponta que entre os Asuriní do Xingu o que está em jogo são os princípios de identidade e diferença que constituem o fundamento organizador das relações no ritual e na sociedade. Estes princípios podem ser observados no discurso não verbal das ações rituais. São materializações do universo mítico Asuriní. O mito, portanto, é aqui compreendido como espaço de ação e cognição. São “órgãos da realidade” (Cassirer, 2000), pois seus signos e ações são instrumentos corporais, tecnologias do corpo. São extensores dos modos de percepção, permitindo, deste modo, que o xamã opere determinados fenômenos cósmicos.

Neste discurso-ação da cosmogênese Asuriní encontramos o foco de fundamentação do deslocamento, separação e aproximação dos múltiplos planos espaciais e possibilidades de estados de ser. Os mitos exclamam um espaço uno que foi posteriormente separado em diferentes categorias. No início dos tempos, isto é, no tempo mítico, o mundo era uma única coisa, e todos os seres conviviam neste mundo. Não havia a diferença de categorias de seres. Os mitos relatam a separação cósmica, os acontecimentos que dividiram os seres, colocando-os em posições diferenciadas e desdobrando o cosmos em alteridade e complexidade<sup>38</sup>.

Na cosmologia Asuriní, esta questão está enfatizada na ação ritual do *Boakara* (guerreiro), da *Uirasimbé* e dos xamãs primordiais (Müller, 1990). Segundo o mito<sup>39</sup>, personagens míticos como *Andirá* (morcego), *Japií* (pássaro), *Perekavaka*, dentre outros;

---

<sup>38</sup> A separação cósmica é relatada por diversas outras culturas em seus mitos. Há uma propriedade intrínseca à linguagem e ao tempo mítico que denota ao tempo inicial. Esta propriedade é uma qualidade do próprio tempo mítico. As tecnologias da linguagem e da memória consistem em “armazenar” no corpo e nas ações os signos mitológicos, que, todavia, estão sempre suscetíveis ao esquecimento. Deste modo, o tempo não ocorre na forma linear. No ritual, os Asuriní vivem uma situação de contato com aqueles seres que no passado mítico “conviviam” com eles num espaço unificado.

<sup>39</sup> Mito de *Apykwara*. O mito foi narrado pelo índio *Avona* e traduzido pelo índio *Takiri* em 1981. Ver referência no final do parágrafo.

após dançarem na festa da *tavyve* (*turé*), vão brigar com seus inimigos, os marimbondos. Fazem acampamento, pescam, e finalmente chegam perto da aldeia de seus inimigos. Sentindo muito medo, aproximam-se da aldeia do inimigo, entram na casa e matam os inimigos. Cortam o braço, cabeça e levam consigo. Guardam os pertences do inimigo numa cesta, e já no caminho de volta acampam e comem a cabeça moqueada<sup>40</sup>. O *Boakara* ao chegar com o braço do inimigo, é recebido pela *Uirasimbé*, que vai ao seu encontro, pegando e levando as partes do corpo do inimigo para a aldeia. Numa casa na aldeia encontram-se *apykwara*, *tivá* e *karowara*, entidades que são considerados xamãs primordiais pelos Asuriní. Os xamãs primordiais estão fazendo festa, cantando, dançando, como nos rituais do *maraká* realizados pelos Asuriní atualmente. No entanto, o braço do inimigo ao agarrar na casa onde a festa está sendo realizada, produz a morte dos que ali estavam. Neste momento, os xamãs primordiais morrem<sup>41</sup> e retiram-se deste mundo. Segundo o relato<sup>42</sup>, *tivá* vai para a floresta, *apykwara* e *karowara* vão para o céu e dizem ao *boakara*: “eu não mato gente, eu vou embora”. Em seus caminhos, passam por fendas entre pedras, espaços escuros e claros. No mundo de *apykwara* há abundância de peixes, e ele os leva para sua irmã *Anumbai* várias vezes. O nome deste *apykwara* é *Kumandoiva*, e ele conta à sua irmã que no céu há peixe, garça, *javari*. No entanto, *Avijá*, o marido de sua irmã, não come o peixe e irritado flecha *Kumandoiva*, acertando uma flecha de cada lado de seu corpo. *Kumandoiva* grita, pisa na cabeça da onça e sobe ao céu, e simultaneamente a água começa a inundar a terra. *Ipekombeva*, que é xamã, fuma o charuto e dá baforadas na água, fazendo-a retornar ao fundo da terra. Outro *apykwara* também é flechado pelo inimigo, fica doente e morre. No caminho de *apykwara* há pedras, e ele quer pegar *jawará*,

---

<sup>40</sup> Assar (carne ou peixe) no moquéim.

<sup>41</sup> O tradutor do mito, o índio *Takirí*, explicou que esta morte é como a perda de sentidos sofrida pelos xamãs no ritual *maraká* realizado na atualidade (Müller, 1990, p. 332).

<sup>42</sup> O relato foi realizado pelo índio *Avona*, e traduzido pelo índio *Takirí*, em 1981 (Müller, 1990, p. 331).

e ao subir cai e bate o joelho. *Karowara*, em seu caminho encontra o *punda*<sup>43</sup> (Müller, 1990, p. 331-333).

O mito revela o episódio pelo qual as diferenças entre seres que vivem no cosmo Asuriní se estabeleceram. Os seres, que antes viviam numa única esfera cósmica, agora encontram-se em regiões distintas do espaço. Contudo, os xamãs, embora sejam humanos, distinguem-se destes devido à sua potência de transformação, podendo o seu corpo se manifestar em diferentes formas. Suas aparências se deslocam e confundem. *Tivá*, por exemplo, pode viver na floresta ou no céu, e sua aparência metamórfica pode possuir a forma de onça. *Tivá* está associado à onça como estado de ser. Os xamãs, quando no ritual, transformam-se em onças, e agem como os *tivá*. Eles podem inclusive “fugir” para a floresta, permanecendo lá com os *tivá*, comendo carne crua e “atuando” como onça.

Os xamãs convivem com os seres primordiais porque é um deles. O índio *Paradjuá* me contou que quando o índio *Boaiva* foi iniciado, não eram humanos os xamãs presentes no ritual, mas onças. Segundo *Paradjuá*, “os pajés são onças que estão curando o doente”. Os xamãs experimentam os *tivá* no corpo, e sendo um deles fisicamente, podem manusear a alquimia do espaço cósmico.

O mito nos mostra também a relação predador/presa ou guerreiro/inimigo que se coloca entre humanos e espíritos. No início percebe-se este aspecto na relação dos Asuriní com os marimbondos inimigos. No entanto, após a divisão cósmica e morte dos xamãs primordiais, estes ocupam uma posição semelhante à dos marimbondos, o que os torna uma ameaça em potencial, já que os humanos podem ser atacados, atraídos ou levados para seus espaços.

Se no princípio cosmológico as diferenças entre espaços e seres foram estabelecidas, é no ritual que estes diferentes espaços e seres podem conviver, porém, com

---

<sup>43</sup> O *punda* é um instrumento musical Asuriní. É construído com duas taquaras, uma maior e fina, e a outra mais grossa e pequena, como a usada para o *turé* (informação obtida com *Takamuin*). Estes dois tubos são amarrados, de modo que o mais fino sirva como bastão para que uma pessoa em pé possa percutir o mais grosso no chão.

muita cautela. As alteridades encontram-se na relação com estes mundos, ou se preferirmos, encontram-se agenciadas pelo evento ritual.

O ritual *maraká* dos Asuriní do Xingu é, portanto, um processo pelo qual as diferentes categorias de seres e espaços se tocam, articulando o caminho do tempo mítico, quando homens, animais e espíritos faziam parte de um mundo sem diferenças. Porém, no ritual, os nós do espaço se conectam, tramando uma tentativa de unidade na diferença, que na verdade, nunca ocorre, mas é tencionada nas relações, que são fundamentalmente ameaçadoras mas necessárias, como a relação entre caça e presa ou entre guerreiro e inimigo. Espíritos são potencialmente caçadores de humanos, mas não possuem tanto poder sobre os xamãs, visto que estes podem se transformar, sendo como um *tivá*, um *apykwara*, ou um *karowara*.

Fundamentalmente, é no processo ritual que os seres diferentes, perigosos uns aos outros, podem conviver, trocar substâncias e se comunicarem. O ritual é, portanto, um campo de alteridades. Espaço interseccional por onde os corpos transformam-se uns nos outros, e substâncias transpassam limites cósmicos, comunicando, deste modo, os nós da rede multidimensional que é o espaço xamanístico Asuriní.

### **Alteridades**

O princípio de alteridade, comum aos agenciamentos performativos das sociedades ameríndias, se afirma enquanto processo de produção do duplo identidade/alteridade. A idéia xamanística de que o outro existe no eu confirma a função de agenciar alteridades da arte indígena.

Ocorre, neste sentido, uma cristalização de subjetividades parciais por via das matérias de expressão que incidem sobre o corpo. Os objetos, pinturas, imagens mentais e sons agem nos corpos, auxiliando na produção de uma “experiência no outro”. É preciso demarcar o corpo do outro no próprio corpo, seja este outro humano ou não-humano, para que a experiência de alteridade ocorra.

Há uma imbricação dos campos de saberes neste processo, e as matérias de expressão não são de modo algum elementos simples de entretenimento. São, de fato, encruzilhadas para a subjetividade. Os elementos estéticos trabalham como consteladores, produzindo interseções subjetivas no corpo.

É com esta função que os objetos plásticos e sonoros transformam o corpo do xamã. É para cumprir esta função que funcionam todos os tipos de máscara: não somente para ornamentar, mas para produzir um novo corpo, uma nova ordem perceptiva do corpo e do espaço, uma outra subjetivação ou perspectiva.

Os elementos que compõem o ritual possuem a função de produzir estes estados corporais móveis, pois é preparando o espaço ritual, o contexto em que se atuará, que o xamã se transforma. Neste sentido, os objetos e coisas do mundo se apresentam como encruzilhadas de índices para que a experiência corporal ocorra. Portanto, a percepção de mundo dos Asuriní opera em tais encruzilhadas.

O que desejo afirmar é que no agenciamento híbrido de sons, formas visuais e plásticas, o xamã se modifica, podendo perceber o mundo através de um novo corpo. Ele deve, no entanto, saber “controlar” tais aparatos, o que ocorre no campo de atração produzido pela ação ritual, pela repetição contínua de sons e cantos que produzem a transformação dos estados corporais.

Certos objetos são fundamentais no ritual pois determinam a abertura e ampliação do espaço circundante. São como “portais perceptivos” que produzirão interseções espaciais por onde irão ocorrer o intercâmbio de substâncias, conforme nos mostra Müller: “No maraká, substâncias sobrenaturais tornam-se tangíveis e visíveis através do manuseio do charuto de tabaco e da panela de cerâmica com mingau, principais instrumentos do xamã e veículos de comunicação entre espíritos e humanos” (Müller, 1990, p. 22).

A autora nos mostra também como que dança e música são acionados para tornar tangível o contato com os seres sobrenaturais: “Homem e mulher, no *maraká*, dançando, realizam movimentos cósmicos entre seres e substâncias distintos, através da

coreografia da dança, do conteúdo da letra das músicas, dos sons especiais que indicam a presença dos espíritos” (Müller, 1990, p. 24).

No entanto, estes “sons especiais” não são simplesmente indicações da presença dos espíritos, mas elementos pelos quais os xamãs se relacionam com eles. Convidam os espíritos ao espaço ritual, tornando tangíveis os componentes de alteridade. São como revestimentos do corpo, transmutadores que providenciam uma alteração dos modos de percepção. Sua condição é, portanto, como a do charuto de tabaco e da panela de mingau que funcionam no sentido de alterar o corpo e abrir as passagens para que mundos diferentes se comuniquem entre si, fazendo as alteridades compartilharem as mesmas substâncias.

Citando o trabalho de Basso acerca dos kalapalo, Müller (1990) nos propõe uma importante relação. Trata-se do efeito pelo qual os sons entre os kalapalo reforçam o sentido de grupo, dissolvendo diferenças sociais, e contudo, revelando a diferença entre humanos e espíritos. Os primeiros são seres musicais por excelência. A música cantada pelos humanos nos rituais efetua a unidade entre humanos e espíritos. Na performance musical, os sons cooperam na criação de um corpo humano que se aproxima da forma dos espíritos, projetando sobre si as forças sobrenaturais (Müller, 1990, p. 23).

Este princípio de revestimento corporal que altera as perspectivas, é o que desejo recortar neste trabalho. Neste sentido, Viveiros de Castro nos mostra a real funcionalidade dos elementos estéticos sobre a corporeidade e a metamorfose xamanística:

“Vestir uma roupa-máscara é menos ocultar uma essência humana sob uma aparência animal que ativar os poderes de um corpo outro. As roupas animais que os xamãs utilizam para se deslocar pelo cosmos não são fantasias, mas instrumentos: elas se aparentam aos equipamentos de mergulho ou aos trajes espaciais, não às máscaras de carnaval. O que se pretende ao vestir um escafandro é poder funcionar como um peixe, respirando sobre a água, e não se esconder sobre uma forma estranha. Do mesmo modo, as roupas que, nos animais, recobrem uma essência interna de tipo humano não são meros disfarces, mas seu equipamento distintivo, dotado das afecções e capacidades que definem cada animal” (Castro, 2002, p. 394).

Os componentes de cada ritual, objetos, sons, movimentos, gestos e corporeidades, desenvolvem esta função para que o xamã possa fazer interseccionar os espaços humano e não-humano, e também os espaços de humanos com outros humanos, tecendo, deste modo, um campo que administra as diferenças. Uso a idéia de campo, no sentido de que os componentes do ritual intensificam a atração em torno do espaço da *tukaia*, produzindo o que Mircea Eliade (1992) denomina de centro do mundo. No caso Asuriní, o centro do mundo é o vórtice multimensional, o ponto de contato entre as alteridades que são ritualizadas numa produção significativa de relações e intercâmbios no decorrer do ritual.

### **Os sons como meios de interação e mudança de estado**

No ritual *apykwara*, a Cobra vem a aldeia em meio a cantos e sons produzidos pelo xamã e os demais participantes. O canto do xamã, realizado em frente a *tukaia*, é acompanhado pela canto e dança realizado pelas *uirasimbé*. Estas ficam abraçadas com o xamã, num movimento que vai para a frente e para a traz, percorrendo o espaço entre o *yvara* e o banquinho. No ritual que presenciei em 2007, o xamã também dançou abraçado ao *wanapy*, sem a presença da *uirasimbé*. Este foi o caso do primeiro rito realizado por *Moreyra* e *Apebú*, o que inaugurou o ritual para *apykwara*. Contudo, no dia em que a Cobra foi trazida à *tukaia*, a presença da *uirasimbé* tornou-se fundamental, muito porque, esta personificação relaciona-se com o preparo do mingau que é oferecido aos seres presentes por ocasião dos rituais.

O xamã inicia o canto e é respondido pelo *wanapy*, que canta aproximadamente um intervalo de quinta justa acima, muito embora, esta dimensão harmônica do canto sofra constantes variações e possuam, deste modo, um aspecto microtonal<sup>44</sup> próprio que a caracteriza. O mesmo podemos dizer do canto da *uirasimbé*, que produz uma impostação

---

<sup>44</sup> O microtom é entendido como o intervalo sonoro menor que um semitom. Portanto, não faz parte do sistema temperado que é utilizado no sistema de notas ocidental. Refiro-me especialmente ao colorido sonoro próprio do desenho melódico do canto Asuriní. Este colorido é a marcação de seu território, ou seja, aquilo que fornece, dentre outros elementos, uma qualidade singular à estética de sua música.

de voz anasalada que demarca o território estético Asuriní. O canto da *uirasimbé* é executado simultaneamente ao canto do xamã, proporcionado a formação de um contraponto rítmico<sup>45</sup>.

O espectro sonoro do canto no *maraká* possui uma singularidade própria. Sua harmonia identifica-se pela resultante produzida entre as vozes do xamã, do *wanapy* e da *uirasimbé*. Há ainda outros membros da comunidade que estando presentes na ocasião também cantam. Geralmente, estes outros participantes cantam seguindo o *wanapy*.

A singularidade é uma questão importante, pois é nas nuances específicas das timbragens e texturas sonoras produzidas coletivamente no canto do *maraká* que o agenciamento ritual Asuriní é corporificado. O canto da *uirasimbé* é um exemplo desta particularidade timbrística que faz circular no espaço um misto de resolução e tensão. Sua voz aparece no ritual *maraká* sobreposta a voz do xamã, enquanto que o *wanapy* replica os dois. Contudo, enquanto este canta, o xamã exclama seqüências de um gesto sonoro típico deste ritual: “Hi.Hi.Hi \_\_ Hi.Hi.Hi”. A particularidade timbrística do canto da *uirasimbé* em correlação à voz do xamã e do *wanapy* localiza, no contexto do *maraká*, a assimetria modal<sup>46</sup> do espaço sonoro Asuriní. Neste sentido, os cantos Asuriní, estendem sua dimensão sonora enquanto potências de relação entre humanos e espíritos, ou outras alteridades. Conforme assinala José Miguel Wisnik sobre o contexto modal das escalas árabes: “a construção da escala, em seu colorido microtonalismo, não obedece à necessidades externamente aritméticas de racionalização do campo sonoro, mas a necessidades acústicas, ligadas a critérios de potência expressiva” (Wisnik, 1989, p. 90).

Tomando esta idéia, podemos visualizar que as propriedades acústicas dos cantos do *maraká*, ou seja, seu campo sonoro, é a condição pela qual os elementos da relação entre humanos e espíritos é instaurada. A performance sonora faz parte do

---

<sup>45</sup> O ritmo no canto Asuriní também não segue a proporção matemática da música ocidental. Há, entre a voz do xamã e da *uirasimbé*, uma certa oscilação entre os pulsos, que não respeitam necessariamente uma mesma métrica. A matemática musical aproxima-se de um fluxo prosódico próprio da fala. Por vezes, observei este efeito entre a voz e o *iafú*, ou entre estes dois e o *ivafú*. O *wanapy* tocava um pulso no *ivafú*, porém, este pulso não era simétrico ao pulso realizado pelo xamã no *iafú*, nem tampouco este estava sincronizado com o canto. No entanto, embora os pulsos se entrecortassem, isto não parecia um fato importante para os músicos.

<sup>46</sup> Referente ao sistema musical modal, isto é, a modalidade.



instrumental tecnológico pelo qual o xamã reivindica suas propriedades metamórficas. Os sons e objetos aparecem como máquinas na produção e agenciamento de campos de relação com os seres de outra natureza.

No *maraká*, o xamã recebe o canto dos espíritos. A forma musical nos fornece a passagem da canção de uma esfera à outra, pois entre um canto e outro, há sempre uma vocalização intermediária: notas longas produzidas pelo xamã e pelo *wanapy*, e outros participantes, que indicam o contato e recepção pelo xamã do canto que se seguirá.

Segundo o índio *Paradjúá*, no mundo dos *apykwara*, no céu, não falta “festa”. Ele afirma que lá as festas ocorrem constantemente, e é por isto que ao final do ritual *maraká*, os Asuriní dançam e cantam sem parar por alguns dias. As festas que os humanos fazem, são como as festas feitas pelos espíritos em seu mundo. Os cantos são recebidos dos espíritos pelos xamãs durante o ritual, assinalando o contato entre os mundos. Por outro lado, os próprios cantos agenciam eventos processuais. Eles são proferidos a cada rito, de modo que sirvam para produzir um eixo relacional com os objetos e os corpos, deslocando a espacialidade que incide sobre a *tukaia*.

Os sons são, no ritual *maraká*, mais do que chamados aos espíritos. São campos sonoros que intensificam a singularidade da situação em que o espaço é modificado substancialmente, produzindo, deste modo, “estados de ser” que se identificam com as substâncias formadoras das alteridades presentes. São portais perceptivos, ou se preferirmos, máscaras sensitivas que intensificam o aspecto polifônico da comunicação.

Inimigos e espíritos, compartilham o espaço intersecional da *tukaia*, consubstanciando com os xamãs por meio do envio de cantos, que são gestos sonoros expandidos na ação coletiva dos participantes. Através dos sons, os corpos podem vibrar numa mesma dimensão, numa espécie de ação de significação e imersão em estados de ser móveis que apontam a presença de diversos níveis de corporeidade e percepção. Os estados de ser sofrem transformações através dos movimentos sonoro, ação pela qual a corporeidade dos presentes expande-se em compostos de alteridades.

Neste sentido, do mesmo modo pelo qual o xamã compartilha o mingau com os espíritos, e estes por sua vez lhe fornecem o *ynga* e o *moynga*; o canto xamanístico assinala uma esfera de partilha, pois o xamã, ao receber o canto dos espíritos, indica aos demais participantes que a dimensão espaço-temporal encontra-se alterada pelas coordenadas sintonizadoras e agenciadoras daquelas vibrações sonoras.

Além disto, o contato é demonstrado nas expressões sonoras do xamã. Um exemplo é a expressão “*e... ju e... ju*”. Ela indica que o xamã está sentindo dores, referindo-se ao contato com os espíritos nos rituais *maraká*. Observamos, neste caso, que os sons não indicam uma narrativa, mas situam todos os participantes na relação existente naquele espaço. Os sons estão diretamente conectados aos eventos presentes, e emanam de situações vividas durante o contato com os espíritos. São projetados no espaço enquanto agentes de personificação do duplo homem-espírito, indicando que os xamãs (e os demais participantes) estão próximos dos espíritos.

No rito *petymbô*, que compõe uma parte do *maraká* especificamente associada à cura do doente (*ymunara*), observamos uma textura sonora produzida pelos sons vocais dos xamãs reunidos. Esta textura é composta por diversos “hummmm...”, prolongados, de modo que cada voz sempre esteja cobrindo o intervalo de silêncio da outra. Ocorre um aumento de irregularidade no som do *maraká* durante o *petymbô*, já que esta textura não possui sons de alturas fixas. São sons longos e livres, como se fossem lamentos. O som contínuo indica que o xamã está sentindo dores devido ao choque produzido no contato com a doença. Neste rito, os xamãs realizam o gesto em que sopram fortemente as mãos fechadas. O índio *Paradjuá* relatou que os xamãs tomam choque nas mãos quando tiram a doença do corpo do adoecido. No *Petymbô*, os sons emitidos pelos xamãs são acompanhados de gestos relacionados à cura do doente. A pedra que compõe a *tukaia* é colocada sob os pés do doente e os xamãs dirigem-se ao paciente realizando o gesto de passar as mãos sobre o seu corpo, porém sem tocá-lo. Neste gesto, os xamãs puxam algo de dentro do corpo do paciente e logo depois assopram as mãos. Durante o rito, os xamãs dão baforadas do charuto no corpo do doente e posteriormente nas mãos. Depois dirigem-se ao

*yvara*, e com as mãos fechadas fazem força, emitindo um som vocal, como se estivessem puxando algo, e retornam ao paciente, contornando seu corpo novamente com as mão, para depois assopra-la novamente (Müller, 1990, p. 166). O xamã junta as mãos e as sopra, fazendo um ruído característico do *maraká*. Este ruído é o apito *jawará* que está nas mãos do xamã. Finalmente, conforme nos mostra Müller, todos os xamãs se reúnem, juntando as forças para retirarem do corpo do paciente o que desejam: “Depois que cada xamã executou estes gestos, todos se levantam e colocando as mãos fechadas sobre o paciente, fazendo o som de força, erguem-nas, como se estivessem puxando algo do corpo do paciente para cima, abrem-nas em seguida e sopram na direção do que acabaram de tirar” (Müller, 1990, p. 166).

Nesta relação ambígua com os espíritos, os sons são importantes ferramentas de intervenção nos eventos. *Paradjuá* afirmou que o apito *jawará* é tocado para afastar a doença. Conforme já expliquei, o *jawará* é aquele apito que o xamã recebe do espírito durante o ritual. Segundo *Paradjuá*, a doença tem medo do *jawará*, e é por isto que o xamã aciona o apito em alguns momentos. No entanto, foi o próprio espírito que cedeu ao xamã o apito. Portanto, a doença é tratada pelos espíritos e pelos xamãs que estão metamorfoseados, numa ação gestual colaborativa. Embora o *jawará* não seja somente utilizado para este fim, podemos notar que o som executado nele é utilizado como um elemento de poder das ações xamanísticas.

Outro instrumento sonoro utilizado pelo xamã é o apito de *karowara*, que neste caso é recebido do espírito de mesmo nome. Este apito também é fruto da relação do xamã com o espírito, e de modo semelhante ao *jawará*, o xamã o recebe durante o ritual. O corpo do xamã também dói ao receber este instrumento dos espíritos, mas em diferença ao *jawará*, não é um choque o motivo das dores, e sim o fato deste apito queimar as suas mãos. Segundo *Paradjuá*, o espírito encontra-se no apito de *karowara*, está substancialmente no próprio apito. Não há separação entre o espírito e o objeto sonoro cedido por ele.



Figura 15 - *Jawará*

Os objetos sonoros<sup>47</sup> são, portanto, tecnologias segundo as quais os xamãs estabelecem relações com os espíritos, podendo não somente comunicar-se, mas também apropriar substancialmente os espíritos em seu próprio corpo. Os apitos *jawará* e *karowara* intensificam a presença dos espíritos no próprio espaço da *tukaia*. Esta propriedade ou função dos sons desenvolvida pelos xamãs nos rituais intensifica sua estratégia de experienciar o outro, de agenciar parcialmente a subjetividade do outro em seu próprio corpo.

A dinâmica destas transformações e experiências de personificação também podem ser observadas na semântica dos cantos. Os cantos apontam mais para a visualização de imagens do que para a narrativa. O xamã, podendo evocar o invisível, evoca imagens trazidas de sua relação com os espíritos, tornando-as visíveis à todos através do cantar. Mas estas imagens, mais do que recordações, são imagens-relações que estão presentes na realidade móvel e transformacional do mundo que habitam. Estas imagens muitas vezes descrevem o que ocorre no instante presente.

---

<sup>47</sup> O objeto sonoro refere-se à qualidade do som produzido nos instrumentos. É resultante da relação entre as possibilidades sonoras dos instrumentos e o gesto do executante. O objeto sonoro é um componente de significação, e sintetiza a qualidade da intenção do xamã.

Segundo Cesarino (2006, p. 111), “os cantos relacionados à agência ritual veiculam não a ‘rememoração’ e a ‘mediação’ que constituem o evento narrativo, mas a ação imediata e atual da pessoa múltipla do cantador/especialista”. Segundo o autor, em muitos cantos identifica-se uma duplicidade espacial, projetada na presença e afastamento do xamã: o corpo do xamã se duplica, cindindo-se no suporte presencial e no corpo viajante. “A estrutura gramatical e a polifonia apontam para uma série de eventos paralelos evidenciados pelas rezas, dos quais o xamã é o eixo, e seu canto/evento um índice dos caminhos percorridos” (Cesarino, 2006, p. 117).

Para Cesarino, a reiteração e troca de perspectiva comum aos cantos xamanísticos é produzida no jogo de tensão entre a alteridade e a proximidade dos componentes e seres envolvidos no ritual. Deste modo, os cantos cooperam no processo pelo qual o xamã toma o ponto de vista de seus interlocutores, como estratégia de personificação do outro:

“O efeito desencadeado pela progressão reiterativa permite que se selecione, a partir do pano de fundo personificado, o sujeito/interlocutor a ser familiarizado/predado/agarrado/controlado, garantindo a ação (terapêutica, cosmoprática) xamanística sobre o ponto de vista concorrente. Mas é preciso que a pessoa seja uma singularidade dividida (ou partida) para que a relação seja intensiva, isto é, para que o outro ‘surja’ no campo de visão desencadeado pelo canto não como uma ‘personagem’, mas como um sujeito, fazendo com que tenda ao abismo o evento e a estrutura enunciativa; fazendo com que o caráter paralelo da camada verbal (a estruturação paralelística) seja uma expressão de ubiqüidade ou multiposicionalidade dos eventos cantados” (Cesarino, 2006, p. 125).

Tomando como referência esta idéia de que o canto aponta para a “ação imediata”, ou seja, para o que está ocorrendo no instante atual do ritual, e também para o desdobramento perspectivo do corpo do xamã, podemos observar no excerto a seguir, extraído do canto do *maraká*<sup>48</sup>, diversos seres presentes na *tukaia* Asuriní, com os quais o xamã se relaciona e obtém *ynga* e *moynga*.

---

<sup>48</sup> Letra do canto realizado no *maraká* para o espírito *tivá*, registrado pela Profª. Dra. Regina Müller em 1981. A versão traduzida acima foi extraída do livreto que integra o kit multimídia “Documentação e transmissão dos saberes tradicionais dos Asuriní do Xingu” (Müller; Silva; Pinto, 2006).

### **Canto realizado no *maraká* para o espírito *tivá* (1981)**

*Mijara kumanda* (veado, outro nome, feijão)

*Javara uiraika* (onça jacamim<sup>49</sup>)

*Ai ygua* (bicho preguiça pilão) (...)

*Oekonik maja utá* (Cobra vem, chega rastejando pelo chão) (...)

*Je javara ynga moynga ererutá* ( a Cobra traz *ynga* e *moynga* para mim)

### ***Ivafú***

A máquina ritual do *maraká* possibilita o trabalho dos xamãs em adquirir o *ynga* e o *moynga*. O canto, o som dos instrumentos musicais, objetos especiais e os movimentos do corpo se ajustam para produzir um estado de mobilidade, fazendo interseccionar diferentes qualidades de espaço na *tukaia*. O *ivafú*, tocado coletivamente intensifica a força necessária para a articulação maquínica ocorrer. Corpos, instrumentos e imaginário são componentes destas engrenagens maquínicas que irão modificar a percepção dos participantes.

O *ivafú*, colocado sob o *yvara*, realça em intensidade o elemento rítmico que encontramos nas manifestações xamanísticas Asuriní. Trata-se da unidade rítmica que é repetida pelo xamã em seu canto no *maraká*, mas que encontramos também no toque do *avaip* (*Taiúva*), no ritmo do *iafú* e do *ivafú*: Hi\_Hi\_Hi\_\_\_\_Hi\_Hi\_Hi.

Esta pulsação recorrente da música Asuriní é uma espécie de marcação que intensifica a frequência de ação dos corpos. O *ivafú* é o elemento de potência sonora que irá projetar-se sobre a dança Asuriní. É, sob este ponto de vista, uma engrenagem física-vibratória, responsável pela potencialização do transe dos xamãs e outros participantes na dança do *maraká*.

Unido ao canto do xamã, o *ivafú* reforça a expressão rítmica xamanística, demarcando a forte presença dos espíritos no espaço do ritual, e ao mesmo tempo cooperando no desencadeamento de um processo de transformação corporal dos humanos.

---

<sup>49</sup> Pássaro da região amazônica.

É como se o *ivafú* “conduzisse” os corpos para uma certa região vibratória do espaço-tempo do cosmos. A firmeza do toque dos pés sobre o chão, num movimento repetido de ir para a frente e retornar para traz, reforça a frequência de repetição do movimento xamanístico, juntamente com o *ivafú*.

O movimento sonoro do tambor Asuriní, dos cantos e movimentos da dança irão expandir pela aldeia a forma espiralada que se instaura no espaço da *tukaia*. A espiral movimenta-se no espaço-tempo, circulando o ponto central, a máquina *tukaia*, o centro do mundo, a posição primordial em que os ruídos e ambiguidades do mundo amorfo são convertidos em sons organizados. Mas estes sons encontram-se na iminência de retornarem a um estado de caotização, e traduzem apenas uma ordem potencial. O espaço interseccional é um espaço entre a ordem e o caos, entre a relação territorial mediada e o risco do conflito.

A música ritual faz com que o caos potencialmente ativo do cosmos seja convertido pela organização liminar dos componentes sonoros expressados nas ações rituais dos Asuriní do Xingu. Neste sentido, os xamãs usam suas capacidades de musicar o mundo enquanto uma agência de ordenação das forças ruidosas que ameaçam produzir entropia.

A música do ritual *maraká* demarca o retorno ao território organizado originalmente na passagem descrita na mitologia Asuriní, cujo aspecto relevante é a separação entre as esferas cósmicas, colocando de um lado, o mundo dos humanos, e do outro, os seres não-humanos. No ritual, este episódio é presentificado e atualizado.

Contudo, diante de crises e conflitos sociais, é necessário refazer a ordenação, estabelecer os limites territoriais que se encontram ameaçados. O ritual é necessário no processo de separação e restauração de uma ordem social para que a crise seja superada (Turner, 1974/1990).

O corpo não é somente um suporte das expressões estéticas do ritual, mas um ponto de passagem para as energias que buscam lhe fornecer uma temporalização, especificamente ligada ao tempo primordial em que a separação cósmica ocorreu. É aí que se coloca o aspecto de passagem no ritual, pois os sons atravessam os corpos, mas não se fixam nele. Portanto, o corpo encontra-se num estado passageiro, que deve ser sutilmente

controlado, estando ele sempre sujeito a uma desorganização em relação às suas forças de relação social. A organização resultante dos sons é preenchida sempre por um estado de desordem potencial, em que humanos e espíritos, embora compartilhando o mesmo espaço, encontram-se numa relação ambígua e especialmente perigosa, que celebra o instante primordial em que a separação cósmica e a divisão qualitativa dos seres ocorreu.

O *ivafú*, o *iafú* e os cantos Asuriní irão efetivar a passagem de um estado corporal a outro. A percepção é então alterada pela agência vibratória dos sons do *maraká*, que sintonizando os corpos num mesmo ciclo de ações, produzirá a interseção do espaço-tempo atual com o espaço-tempo potencial.

O objetivo da produção musical no ritual *maraká* encontra-se neste processo de conversão temporal, cuja forma espiralada irá sintonizar as percepções dos participantes em relação a um outro horizonte de acontecimentos, voltado para a relação ambígua com os seres não-Asuriní.

Mas a sintonia produzida pelos sons não é entendida como uma harmonização das frequências vibratórias emitidas no ritual. Na realidade, não há harmonização. A forma do território não é dada pelos elementos mensuráveis dos sons, mas pelas suas capacidades de se colocarem enquanto potências de sentido. É a qualidade das percepções que encontra-se modificada, não somente porque os corpos são afetados pelas vibrações, mas pelo fato de que estas vibrações são elementos de sentido que interferem na percepção do espaço e do tempo, tornando viável no espaço da *tukaia* a “percepção” de fenômenos antes intangíveis.

O *ivafú*, portanto, irá realçar o sentido de alteração perceptiva que encontra-se na agência ritual Asuriní. Fará com que os corpos se coloquem num espaço maquínico de relação. Seu pulso irá recortar o espaço com tamanha intensidade, que toda a aldeia será trazida para a *tukaia*.

O *ivafú* funciona como um centro motor de uma temporalização coletiva. A expansão deste centro, seu modo de propagação pelo espaço da aldeia, é obtida pela potência vibratória do *ivafú*.



Esta idéia me foi revelada algumas vezes durante a montagem da *tukaia*, em Setembro de 2007. *Atyva* e *Paradjuá* me contaram que quando o *ivafú* estivesse em funcionamento, toda a aldeia seria “atraída” ao *maraká*. O *ivafú*, com seu potencial sonoro, seria ouvido em todas as direções, e funcionando como um centro motor, causaria repercussão nos membros da comunidade Asuriní, envolvendo-os num devir rítmico que atrairia seus corpos para a *tukaia*.

De fato, a utilização do *ivafú* no ritual *maraká* de 2007 foi estabelecida conforme relatado. Percebi desde o início que as dimensões do *ivafú* colocavam este instrumento musical numa posição de risco, já que a produção e transporte foram tomados como algo cansativo pelos membros mais jovens da aldeia. Poucos quiseram se envolver com o processo desprendido de sua fabricação.

Contudo, na medida em que estas dificuldades iniciais foram resolvidas, um plano de relação se estabeleceu com o instrumento. Sabia-se que a presença do *ivafú* na *tukaia* tornava o ritual *maraká* um evento de grandes proporções. O propósito foi, desde o início, atrair os habitantes da aldeia para a *tukaia*. Os cantos do xamã não poderiam ser escutados em todos os pontos da aldeia. Mas o *ivafú* poderia e, deste modo, reforçaria a propagação do ritual no espaço, fazendo com que a *tukaia* se transformasse num grande centro agenciador.

O *ivafú*, expandindo o centro motor do ritual, irá fazer propagar a máquina temporal do *maraká*, reforçando e dilatando o vórtice de espaço-tempo produzido a partir da *tukaia*. Este vórtice tem em seu núcleo o ponto de passagem pelo qual xamãs e espíritos atravessam de uma dimensão à outra do espaço cósmico. Ele concentra a abertura para os caminhos cósmicos que, somente o xamã metamorfoseado, isto é, revestido de suas potências sensoriais, poderá transpassar.

## **Máquina de percepção**

O ritual faz circular as especificidades do território Asuriní. Ele produz circulação e reforço dos esquemas semióticos, atuando sobre um coletivo humano. Por isto, o primeiro aspecto do ritual é o de ser um agenciamento.

No agenciamento territorial as expressões tornam-se um sistema semiótico, um “regime de signos” (Deleuze; Guattari, 1995, p. 218), com ações e emoções correlatas. Gestos e falas numa articulação contínua e recíproca. Os agenciamentos, constituindo um território, focalizam o campo existencial dos participantes. Eles fornecem um sentido de “propriedade” aos elementos descodificados que extraem do meio. Signos e ritmos darão ao território uma frequência de ação, uma temporalização e uma finitude de sentidos.

O agenciamento territorial possui, deste modo, uma temporalização própria, um esquema de velocidades que se comunicam, se articulam e se modificam. A natureza do território são as ações e signos movimentando-se em velocidades finitas e organizadas.

Mas não é somente a qualidade de agenciamento e ordenação que atravessa o ritual. Ele é simultaneamente um foco de desterritorialização que produz abertura para outros territórios. A desterritorialização abre o território para outros planos de relação, traçando outras possibilidades para os modos de percepção do real. A desterritorialização produz caminhos e possibilidades na trama cósmica. Todo agenciamento possui também linhas de desterritorialização:

“Sua territorialidade (inclusive conteúdo e expressão) é apenas um primeiro aspecto; o outro diz respeito às linhas de desterritorialização que o atravessam e o arrastam. Estas linhas são muito diversas: algumas abrem o agenciamento territorial a outros agenciamentos, e o fazem passar nesses outros (por exemplo, o ritornelo territorial do animal torna-se ritornelo de corte ou de grupo...) Outras trabalham diretamente a territorialidade do agenciamento, e o abrem para uma terra excêntrica, imemorial ou por vir (...) Outras, enfim, abrem esses agenciamentos para máquinas abstratas e cósmicas que estes efetuam.” (Deleuze; Guattari, 1995, p. 210-220).

Assim, podemos interpretar o *maraká* e especialmente as ações em torno da *tukaia* como um máquina que atuará sobre o território Asuriní, no sentido de abrir caminhos cósmicos, produzir alteridade e relação. Máquina abstrata, mas também máquina de relação e percepção. O aspecto tecnológico encontra-se absolutamente além da dimensão material. A máquina é um função da articulação de meios materiais e imateriais.

A máquina ritual pode ser uma extensão dos modos de percepção que irá articular caminhos cósmicos possíveis, mas também pode ser uma linha traçada em direção à outros territórios e modos de existência. Neste sentido, a máquina ritual é compreendida segundo seu potencial de processar e transformar as coisas em outras coisas, e sua capacidade de conexão com outras máquinas.

A máquina ritual Asuriní produz conexão com outras máquinas cósmicas e humanas, e simultaneamente processa substâncias e elementos imateriais e materiais advindos destas outras máquinas. Ela pode ser o componente mediador da relação entre humanos e espíritos, mas também da relação entre os Asuriní e os homens brancos.

A máquina ritual é a própria performance, o dispositivo que coloca as percepções em trânsito. Sua propriedade é a de agir como um componente sensorial para os corpos, fazendo com que seu movimento transpasse os corpos, alterando suas subjetividades, modificando os modos de percepção e o “estar no mundo”. Ela pode ser acionada para agir como um instrumento de propagação e de produção de perspectivas.

Bastos (1999) observa algo semelhante entre os *Kamayurá*. O autor assinala que a noção de tempo encontra-se articulada a dois princípios direcionadores: o *mawe* e o *ãng*. O *ãng* é o tempo vivido pelos *Kamayurá* em sua dimensão histórica e causal, sendo “o espaço lógico das durações”. Já no *mawe*, encontramos a dimensão a-histórica, não-causal e por sua vez, potencial. Enquanto a primeira destas duas qualidades situa os acontecimentos segundo o senso experimental, tendo, portanto, um começo e um fim; o segundo coloca-se numa função prototípica fundamental, estando associado ao tempo dos *Apyawaramã*y, os ancestrais dos *Kamayurá*. Entretanto, estas duas noções são complementares. O *ãng*, sendo o tempo da memória, da continuidade, é complementado pelo *mawe*, que faz o papel do

imemorial, daquilo que nunca se esgota. O *mawe* fornece ao *ãng* o modelo primordial, que é reproduzido no contexto de sucessão do *ãng*. Tomando esta distinção, Rafael Bastos aponta que a música, quando abordada sob o ponto de vista do *mawe*, funciona como “máquina de transformar verbo em corpo”, enquanto o ritual propriamente dito é uma máquina de re-ordenação cósmica (Bastos, 1999, p. 108).

Entre os Asuriní, esta máquina é construída para fazer fluir o intercâmbio de substâncias (*Ynga* e *Moynga*), mas também de outros componentes, como objetos e tecnologias que encontram-se à borda do território Asuriní, que estão ameaçando sua identidade, e que muito rapidamente os xamãs devem buscar processar e apreender suas propriedades. Refiro-me ao fato dos xamãs lidarem com os elementos que ameaçam como lidam com o *ynga* e o *moynga*, absorvendo-os em seu próprio corpo para que através desta substancialização eles possam perceber o mundo como as alteridades percebem.

Não é o aspecto religioso que é o centro de produção da máquina ritual, mas a mediação com os aspectos atuais da realidade e a presença de relações que colocam em cruzamento o território Asuriní com outros territórios humanos e não-humanos. A máquina ritual é o modo pelo qual os xamãs administram estas relações, conduzindo a entrada e intercâmbio de componentes materiais e imateriais que, inevitavelmente, eles estão sujeitos.

A máquina necessita, neste sentido, processar o modo pelo qual as alteridades produzem seus campo de visão e suas perspectivas acerca do real. Portanto, poderíamos falar de uma máquina de percepção que coloca os xamãs e os demais participantes do ritual numa outra posição cósmica. Mas esta máquina de percepção é a própria alteração do corpo no espaço, como as indumentárias citadas por Eliade.

Contudo, o sentido da indumentária encontra-se ampliado pelo “*environment*” do ritual. A indumentária, as pinturas corporais, os objetos, os sons, gestos e ações corporais são todos componentes de conexão da máquina de percepção *maraká*. É necessário, pois, formar um todo, fazer as partes se conectarem para que o processamento ocorra.

Com as partes conectadas entre si, a máquina ritual conecta-se também à outras máquinas. No ritual tradicional, esta conexão se faz com o território das entidades cósmicas, das entidades não-humanas que permeiam o cosmos, e é a experiência potencial de apreensão dos elementos que apontam para o limite da vida e a presença da morte. Esta apreensão da realidade pode ser vista como um sistema ecosófico<sup>50</sup> pautado nas relações com a floresta, num mundo de caça em que o som é um aspecto particular do modo de comunicação.

Porém, na atualidade outros eixos de relações e caminhos cósmicos necessitam de serem traçados, novas linhas de separação entre o centro territorial e a margem. Neste sentido, o ritual *maraká* pode ser projetado no espaço das experiências e tomadas de perspectiva, sendo também um instrumento de relação entre indígenas e homens brancos. Na experiência de relação com os homens brancos, os xamãs procuram incorporar os instrumentos dos homens brancos, para que através deles possam apreender sua subjetividade.

### **Máquinas abertas**

Conexão e processamento, este é o aspecto maquínico do ritual. Mas o processamento é visto aqui como um processamento que ocorre no nível material e imaterial. Processamento de substâncias, processamento de objetos, processamento de instrumentos, mas também processamento de imagens, sons e outros componentes de informação. Falamos aqui de um processamento de coisas que transpassam de um território à outro por meio da máquina ritual. A máquina ritual é uma grande extensão do corpo xamanístico que proporciona conexões e percepções do modo operatório de outros territórios.

---

<sup>50</sup> Trata-se da noção cunhada por Félix Guattari em seu livro “As três ecologias” (Guattari, 1990). Para o autor, haveria uma ecologia do espaço, do social e do indivíduo que deveriam formar um único sistema, visto por Guattari como uma ecosofia.

É preciso perceber com a percepção do outro para saber sobre o mundo do outro. No xamanismo, a arte funciona para se obter estados sensoriais que viabilizam o contato e a apreensão de componentes de alteridades.

Arte e tecnologia podem ser vistas como extensões do corpo humano. Esta potencialidade que os objetos tecnológicos possuem de se relacionar com o corpo, estendendo-o e gerando percepções também encontra-se presente no mundo ocidental. Os homens ocidentais observam o mundo através de seus instrumentos de percepção. O relógio, por exemplo, é uma máquina de percepção do tempo. De fato, o relógio é uma máquina de perceber e ajustar o tempo, mas ele é apenas uma possibilidade de maquinismo temporal coletivo. A música, assim como o relógio, é um instrumento relacionado com as marcações do tempo nos corpos e serve em um contexto coletivo para articular o tempo social. Mas ela pode agir tanto no sentido de uma condução mecânica, quanto no sentido de produzir uma “flutuação” dos ritmos corporais.

As tecnologias e as artes também possuem alcance na memória corporal e no fluxo de informações. Assim, a audição de uma gravação de áudio apreendida num outro tempo histórico pode desencadear uma certa quantidade de recordações e transferir componentes de subjetividade que irão alterar o “estar no mundo” daqueles que encontram-se no devir da experiência. A fotografia, de forma semelhante, nos fornece uma possibilidade de memorização da imagem que age como *ritornelo* (Guattari, 1988) para a memória, num movimento especialmente realizado em rede de relações. Ela pode ser a agência de um processo de atualização de componentes materiais e imateriais que farão interpenetrar a contingência do tempo histórico com as potências do tempo mitológico.

É neste sentido que procurei compreender a experiência de campo em 2007. Chamou-me especial atenção o fato de que os instrumentos que havia levado para registrar o ritual foram gradativamente sendo incorporados à realização do mesmo. As gravações de áudio e as fotografias haviam não somente cooperado no desencadeamento do processo ritual, como especialmente tinham feito emergir na memória o *ivafû*, que foi posteriormente materializado e incorporado ao espaço da *tukaia*.

Também observei que após a realização dos ritos, sempre havia uma vontade manifestada por parte de *Apebú* e *Moreyra* em escutar os áudios e assistir os vídeos registrados naquele momento. Evidentemente, outros fatores forneciam um clima especial para que o ritual ocorresse. Sabíamos, por exemplo, que um comprador das cerâmicas e artesanatos Asuriní estava para chegar, e que sua presença estimulava um incremento na produção destes objetos e, muitas vezes, os Asuriní realizavam rituais em sua presença.

Entretanto, o aspecto que nos é especialmente interessante neste conjunto de situações vividas na aldeia é o fato de que o modo de operação da arte xamânica Asuriní realiza-se através da construção de aparatos espaciais e corporais que tem como objetivo a mediação com os outros territórios e maquinismos que se inserem em sua realidade.

Neste sentido, parece que os xamãs tendem a inserir em seus rituais os registros e tecnologias trazidas a aldeia. Evidentemente, tecnologias como câmeras fotográficas, câmeras de vídeo e gravadores de áudio não são postos na ação ritual do mesmo modo que os instrumentos tradicionais. Os instrumentos trazidos pelos ocidentais assumem outras funções no ritual. Porém, elas não deixam de ser posicionadas ao lado das intenções dos xamãs. Esta, na realidade, parece ser uma preocupação presente nos “debates” realizados pelos povos indígenas. Neste sentido, parece que os xamãs procuram estabelecer o uso destas novas tecnologias para o seu benefício.

O xamã, na busca da incorporação destes meios de registro citados, procura apreendê-los em suas ações, perceber, deste modo, as diferenças que eles produzem em seus aparelhos corporais de percepção. Além disto, buscam fazer uso dos efeitos de perpetuação que as máquinas de registro de imagens e sons podem proporcionar, indicando em suas ações que o problema do esquecimento e “perda de identidade” que afeta seu povo, principalmente em relação aos membros mais jovens, pode ser contraposto com a inserção e utilização destes meios de armazenagem.

Portanto, o xamanismo tende, como é próprio de seu modo de operação, a utilizar os recursos tecnológicos disponíveis para realizar manipulações nas dimensões do

espaço e do tempo e, especialmente, com os sons e as imagens gravadas, fazer perpetuar a singularidade de seu território.

A inserção destas tecnologias trazidas do mundo ocidental no ritual *maraká* nos indica que as ações xamanísticas encontram-se sempre num devir que antepõe o território Asuriní às vias de desterritorialização que surgem da contingência histórica, e que a incorporação destes dispositivos ao ritual é uma forma de apreensão e transformação corporal que fornece aos xamãs uma percepção de mundo que deve ser assimilada ao seu próprio território.

Neste caso específico, é a memória do corpo que encontra-se em processo de modificação, visto que as tecnologias audiovisuais irão trabalhar sobre a memória e o tempo, revelando na atualidade fatos trazidos de situações vividas no passado. Esta revelação do tempo passado na atualidade somente poderia ser realizada no mundo tradicional através de cantos e da narração de episódios míticos. Porém, com a fotografia, o vídeo e o gravador de áudio, tornou-se possível uma lembrança de como as coisas já foram, das intensidades dos rituais realizados no passado, a recordação de pessoas já falecidas e da atuação de xamãs respeitados em outros tempos históricos.

Os xamãs, sabendo dos efeitos possíveis de serem produzidos pelo corpo tecnologicamente mediado, tratam de adicionar o funcionamento destes novos instrumentos às suas ações, buscando transformar seus corpos através destes aparatos, e incorporando-os aos rituais segundo uma função especializada de registro e propagação de informações direcionadas aos futuros xamãs de sua comunidade. Deste modo, também utilizam tais equipamento para estenderem a memória de suas identidades.

Este dinamismo do ritual pode ser entendido por nós como uma constatação de que a máquina de percepção do *maraká* é um máquina aberta a novas conexões. Porém, os novos componentes não modificam as intenções principais do *maraká*, mas são assimilados por ele, como efeito de sua potencialidade em processar e anexar novas posições e perspectivas. Tornam-se, portanto, extensões do território Asuriní.



Neste sentido, o dinamismo corporal dos xamãs não atende somente às relações entre seres cósmicos, mas também atua na relação com os homens brancos e suas máquinas de percepção. Assim como o xamã deve se metamorfosear em *apykwara* para entrar em contato com estes seres e não sofrer danos ao seu corpo, ele também deve se transformar ao anexar em seu corpo uma filmadora ou um gravador de áudio, fazendo destes instrumentos verdadeiras extensões corporais que servirão como instrumentos sensoriais que permitirão sua imersão no mundo dos homens brancos.

Observando tais considerações poderemos afirmar que a operação performativa no xamanismo reforça o uso extensivo de suas capacidades de articulação e desarticulação de componentes que serão reaproveitados e redirecionados em novas funções, de acordo com as propostas dos xamãs. A máquina sensorial, sendo um instrumento perceptivo aberto, estará sempre fazendo e desfazendo certas conexões possíveis com outros componentes ou máquinas territoriais. Ela dará continuidade ao território, marcando e fortalecendo a memória coletiva segundo sua pulsação, mas também se conectará a novos componentes, visto sua potência em intercambiar e desviar os objetos de suas funções originais e colocá-los a disposição dos interesses xamânicos.

Portanto, a máquina de percepção *maraká* é ela em si mutante, percorrendo sempre certos esquemas de montagem e desmontagem, de inclusão e exclusão de componentes que serão articulados de acordo com as contingências históricas.

### **Duas máquinas de subjetivação**

A subjetividade coletiva é recortada por inúmeros componentes que atravessam o espaço social. Em todos os contextos sociais, uma dinâmica de transformação encontra-se constantemente ocorrendo, seja pelas próprias necessidades do meio, pela realização de contato direto entre sujeitos de outras culturas, ou pelo contato mediado por dispositivos tecnológicos que são inseridos na vida das pessoas. Este processo dinâmico de transformação da subjetividade coletiva pode ser observado ao longo da história de diversas civilizações.

Entretanto, no mundo contemporâneo, instrumentos tecnológicos de informação permitem uma penetração de instâncias subjetivas que se encontram a distância. Mais que isto, instrumentos como livros, televisão, computadores estabelecem um transporte de informações entre um meio e outro, permitindo que os seres humanos enviem e recebam imagens e sons que interpenetram seus corpos e modificam sua presença no mundo. Instrumentos deste tipo são efetivamente produtores de subjetividade coletiva.

Tal questão, todavia, não refere-se somente aos equipamentos elétricos e de difusão acelerada, como os citados acima. Um instrumento musical, uma roupa, um ornamento, todos são, dentro de seus limites, instrumentos de produção de subjetividade e carregam em sua forma informações sociais produzidas em algum contexto espacial e temporal.

Na aldeia Asuriní, os rituais *maraká*, *taúva* e *turé* todos os anos redimensionam as relações entre os moradores, demarcando seu território coletivo, suas mitologias, crenças e valores. Entretanto, durante os dias em que estive na aldeia Asuriní, observei que um outro instrumento produtor de relações coletivas recortava o espaço, e concorria com as investidas musicais e cênicas realizadas por *Moreyra* e outros indivíduos mais idosos da aldeia: a televisão.

Em diversas noites *Moreyra*, *Apebú*, *Koati* e *Takirí* reuniram-se diante da casa de *Moreyra* para tocarem o *turé*, aerofone utilizado no ritual de mesmo nome. Este evento coincidia em parte com o horário em que o gerador de energia encontrava-se ligado, precisamente entre as 19:00 horas e as 22:00 horas. Ao afirmar que a televisão concorre com o *maraká*, ou mais precisamente com todos os instrumentos geradores de subjetividade da cultura Asuriní, estou me apropriando e observando as próprias afirmações dos mais velhos, pois enquanto tocavam, *Moreyra* e *Apebú* lamentaram diversas vezes sobre o fato de que nenhum dos jovens Asuriní estava interessado em aprender a tocar o *turé*, nem ser *wanapy* ou xamã, e que isto comprometia muito a perpetuação de sua cultura.

Esta era a sobreposição das cenas: no interior da casa do xamã (*Moreyra*), muitas mulheres e jovens assistiam a novela transmitida pela rede Globo, enquanto que

*Moreyra*, *Apebú*, *Koati* e *Takirí* tocavam o *turé* do lado de fora, bem à entrada da casa de *Moreyra*. Era uma imagem demais marcante, devido ao forte contraste que se formava.

Parece que, de algum modo, há entre estas duas ações coletivas, uma crise gerada, já que, de um lado, a música do *turé* e a realização do *maraká* investem num jogo de relações diretamente apoiado na tradição Asuriní, e de outro, a novela se coloca como um novo vetor de transmissão de valores. Uma máquina de percepção, mas que gera imagens e sons numa instância empresarial e produtora de cultura.

Máquinas de ver, máquinas de imagens e sons. Tanto o ritual e seus instrumentos, quanto a transmissão via televisão e antena parabólica encontram-se atuantes na produção de um espaço de relações e subjetivação na aldeia Asuriní. Estas tecnologias modernas de produção subjetiva, como a televisão, concorrem com as tecnologias tradicionais dos Asuriní, os rituais, mas não parecem que estão concorrendo, pois atravessam as fronteiras culturais de forma sorrateira, quase que imperceptível, devido à sua eficácia e velocidade de penetração.

Contudo, se o ritual é uma máquina aberta, e se o xamã busca inserir os instrumentos tecnológicos dos homens brancos no ritual com a intenção de perpetuar seu território cultural, não se pode afirmar o mesmo sobre a televisão e a novela, visto que estes são produtos pré-fabricados e administrados pela indústria de entretenimento para atingir as massas - e, neste sentido, os Asuriní parecem tão vulneráveis quanto os ocidentais.

Havia descrito anteriormente a maneira como os xamãs conectam os instrumentos perceptivos dos homens brancos em seus rituais, apropriando-se destes instrumentos segundo suas intenções. O ritual *maraká*, colocando filmadoras e gravadores de áudio a seu serviço adquire a propriedade parcial de perpetuação de informações tradicionais no espaço e no tempo, de modo que aquilo que é registrado no instante do evento possa ser visualizado futuramente. Mas o modo como no ritual tais instrumentos são decompostos e integrados não é segundo uma forma narrativa, mas como um hipertexto. Os novos instrumentos de memória são conduzidos para o interior do ritual conectando-se ao todo como numa rede de relações, e passam a existir no interior do formato desenvolvido

no processo ritual. O que desejo afirmar é que tais instrumentos são inseridos numa dinâmica de realização própria do ritual, e que sua operação ocorre em rede e não linearmente.

Contudo, a novela e os demais produtos da TV não correspondem a este formato, pois já estão acabados, e a TV não é um instrumentos que permite uma interação do espectador no acabamento de sua transmissão. O espectador fica relativamente passivo diante de seus conteúdos, e quando nos referimos às novelas, esta passividade é ainda exacerbada. A forma dramática que a TV exhibe coloca o espectador numa posição passiva e pré-determinada, que com antecedência denuncia que a tensão gerada entre as personagens será desfeita num epílogo que resolverá o problema e trará paz ao espírito daquele que assiste. A forma dramática, análoga ao sistema musical tonal, possui o formato de início, meio e fim bem definidos, e propõe um sentido de evolução entre as tensões que, doravante, serão resolvidas. Esta forma produz um efeito de neutralização (Levy, 1987).

Por outro lado, o ritual *maraká*, relacionado às operações tradicionais da performance Asuriní, possui uma forma não linear e improvisada, dirigida pelos sonhos e metamorfoses do xamã, de modo que podemos afirmar que não se trata de uma forma dramática, pois a cena encontra-se mais próximo do que Lehmann (2007) denomina de pós-drama. Na realidade, o *maraká* seria uma forma “pré-dramática”, pois seu tema é a tensão incessante entre o morrer e o nascer dos corpos e objetos. O ritual seria mesmo uma forma de arte enraizada na própria vida dos seus participantes.

A produção de passagens entre uma vida e outra, entre um modo de existir e uma nova existência que se busca produzir para os corpos e os espaços, a incorporação de instrumentos ao corpo e aos sentidos, criando uma abertura das percepções e uma integração hipertextual entre os componentes, coloca a operação ritual em choque com o discurso em forma de drama das novelas exibidas pela televisão, gerando, assim, um conflito entre dois *modus operandi* da arte, da estética e da própria vida.

# **IV**

## **Relações**

## **Performance como produção de realidades**

Após passarmos pelo universo da performance Asuriní podemos delinear algumas referências na busca de circunscrever com maior precisão a questão da operação performática e as possíveis relações entre o ritual xamanístico e a arte da performance.

Os xamãs desenvolvem uma relação estreita entre performance, cura e liderança social; relação esta que encontra-se intensificada nas sociedades pré-industriais. O xamã, sendo artista e líder, possui no ritual o instrumento de agenciamento de situações coletivas, geralmente associadas a algum tipo de crise. A característica do trabalho de cura e liderança realizadas pelo xamã Asuriní - e xamãs de outras sociedades realizam trabalhos semelhantes, é a de utilizar o ritual como instrumento de percepção e restauração de determinadas situações vividas. O xamã amplia a percepção do real, na medida em que produz um processo liminar, ou seja, agencia as “visões” referentes ao passado e ao futuro no espaço mediativo do ritual.

O mundo é, no contexto do xamanismo, uma constante relação com os limites da vida e os territórios das identidades coletivas, e os xamãs desenvolvem atividades e utilizam técnicas específicas para obter resultados nestas relações. Neste sentido, a morte e a crise são elementos que encontram-se potencialmente relacionados ao espaço do corpo e, ocasionalmente, esta relação desencadeia processos que devem ser ritualizados.

No contexto coletivo, o xamanismo e o ritual compreendem as agências que cuidam do espaço das identidades, de suas memórias e de suas transformações. O xamã, sendo o mediador da experiência de transformação, trabalha sobre as questões que associam a vida e a morte, a doença e a cura, o passado e o futuro, a conservação e a transformação.

A questão também refere-se a relação que os homens possuem com a noção de percepção no contexto do xamanismo. Não há ilusão como contraponto do real, pois a realidade é um dado móvel que depende da perspectiva. Portanto, não há mesmo “A realidade”. Assim, o mundo da objetividade e da ilusão não operam no xamanismo. O que ocorre são estados de percepção, ressonâncias, intensidades, que ocasionam experiências

que dão forma as trajetórias na vida. Singularidades e caminhos que podem se constituir a qualquer instante. Se o xamã pode ver e ser outros seres, tomar suas formas e assumir suas substâncias, é porque modifica seus estados de percepção, atuando num outro nível da realidade.

Não se trata de afirmar que o xamã percebe de um local diferente uma mesma objetividade, mas que ao transformar seu estado de percepção, ele altera o próprio mundo, formalizando outras possibilidades de relação com a matéria e a vida. Esta questão envolve o fato de que no xamanismo dos Asuriní do Xingu - e dos povos indígenas ameríndios de modo geral, a realidade não é percebida enquanto algo objetivo, mas enquanto algo que exige mediação e sofre alteração na medida em que se trocam os instrumentos corporais de percepção. O próprio corpo é, em si, um instrumento de percepção que possui mobilidade.

Pode-se pensar os limites entre arte e vida através da operação performativa do ritual xamanístico, especificamente na forma como objetos, sons e imagens são agenciados para se alcançar certos estados de percepção. O ritual pode ser compreendido como um processo que proporciona uma modulação do corpo e dos estados de percepção, uma transformação da realidade. Este outro nível de realidade gerado no ritual é, todavia, uma experiência que o xamã nunca realiza solitariamente, já que possui a intenção de produzir uma ressonância coletiva, de ampliar seu próprio estado de percepção através de dispositivos que integrem toda a comunidade.

O *maraká* surge, portanto, como uma grande máquina coletiva formada por diferentes componentes, que relacionados irão operacionalizar a performance. A operação desta máquina inclui os saberes sobre os mitos, os sonhos, as ações na performance, a manufatura dos componentes necessários na preparação do espaço, o agenciamento dos corpos. O ritual é agenciamento na medida em que é um meio de relação dos corpos com a realidade que eles mesmos procuram desenvolver.

Isto nos leva à observação de uma relação específica que os xamãs desenvolvem com os meios tecnológicos e a performance. Eles utilizam a performance como forma de produzir um corpo coletivo que se acopla à diferentes dispositivos para

transformar e expandir seus estados de percepção. Este corpo coletivo funciona num estado de integração corpo-objeto-memória, porém num nível muito sutil.

Esta é uma questão que envolve a performance e o uso de tecnologias de informação produtoras de imagens e sons. As máquinas rituais são dispositivos de mediação e sintonia coletiva, pois atuam sutilmente nos corpos através da produção de frequências sonoras e visuais, ocasionando uma modulação integrada e coletiva.

Contudo, vamos voltar a nossa questão: qual seria a contribuição destas considerações para a arte da performance? Há ainda uma outra questão que poderá nos ajudar: de que modo as diferentes tecnologias interferem no modo de agência e produção da performance?

Se o xamanismo nos aponta o aspecto transformacional dos estados de percepção e dos corpos, considerando que para isto ocorrer o xamã utiliza instrumentos específicos, não podemos deixar de pensar tal questão como algo possível de existir em outras condições e contextos.

Conforme apontado, a arte da performance trabalha num paradigma que compreende o papel da arte como um meio de produção de realidades. Há também na arte da performance uma propensão em atribuir aos objetos e cenas novas funções, e para isto esta arte opera segundo um método de *collage* de eventos. Estas operações ocorrem no nível da experimentação sensorial, isto é, das possibilidades de percepção que podem ser geradas. Isto nos proporciona afirmar que, mesmo surgindo num contexto diferente daquele do xamanismo, a arte da performance também é um tipo de processo artístico que objetiva agenciar experiências humanas segundo a mediação de dispositivos específicos que atuam sobre as percepções, e que permitem variar os estados perceptivos, extraindo dos corpos novas configurações e relações com a realidade.

Neste sentido, a operação da percepção pela intervenção nos corpos através de meios e processos diversos que utilizam a produção de um espaço de signos que irão atuar na memória dos participantes é também uma das características da performance contemporânea. Mas, para alcançar esta ritualização do espaço e do tempo, a performance



contemporânea desenvolve processos temáticos, utilizando para isto os instrumentos tecnológicos desenvolvidos no século XX.

O desenvolvimento contínuo de novas tecnologias de registro e manipulação de memórias visuais e sonoras, proporcionaram que a arte da performance se colocasse como uma forma de experimentação e discussão destes novos instrumentos, gerando uma discussão sobre os agentes de transformação da memória e da linguagem que associam o homem ao meio. Além disto, estes equipamentos proporcionam a exploração de sinestésias, conversões de uma matéria expressiva em outra, realizadas diretamente nas imagens e sons gerados nestes equipamentos. Isto possibilita ao corpo um outro nível de apreensão da realidade, que se efetiva numa relação de complexidade e multiplicidade.

Há um paradoxo na história da arte do século XX, visto que a homogeneização e neutralização desencadeada pela indústria cultural contrasta com os processos de singularização manifestos em segmentos da arte contemporânea. A máquina desejante do mercado objetiva o consumo e a homogeneidade, enquanto a máquina desejante que opera a arte da performance busca a singularidade e a multiplicidade; embora ambas façam uso de sistemas tecnológicos atuais. Enquanto o mercado e o consumismo colocam-se como processos de universalização e homogeneização estética, a performance desenvolve experiências de manipulação destes meios como forma de experimentar estados de percepção, buscando, assim, desvendar o uso das tecnologias e técnicas atuais em processos de singularização subjetiva.

Nosso propósito não é discutir a relação entre as tecnologias e o mundo do consumo, mas assinalar uma relação específica que a arte da performance estabelece com o espaço e a memória, especialmente através da manipulação de tecnologias de registro e produção de sons e imagens. Esta é uma visão sobre o tecnológico que se coloca como uma metalinguagem, pois o aspecto principal é experimentar estes novos meios numa espécie de processo de auto-reflexão.

Neste sentido, a arte da performance solicitará de seu público uma co-participação no processo de singularização coletiva, buscando desvendar a intensão que

encontra-se oculta atrás dos corpos. Por este motivo, a arte da performance, assim como o ritual, é uma arte de interação e alteridade. Não se pretende a obtenção de produtos “esteticamente acabados”, mas a produção de agenciamentos, de processos abertos que objetivem uma intervenção no espaço, que coloquem diferentes subjetividades num espaço de tensões. A arte da performance ao evidenciar o aspecto ritual do fazer artístico busca produzir experiências com espaços de alteridades e de metamorfoses perceptivas.

As questões apontadas pela performance, relacionadas a identidade e a alteridade, a participação e a não participação, o produto e o processo, tornam-se importantes fontes de apreensão dos efeitos estéticos-coercitivos implantados na atualidade, e que a arte da performance busca subverter ao apurar as relações que os corpos travam com os meios e os objetos. A performance possui, portanto, no interior do seu modo operatório, o discurso da transformação do objeto industrializado em um novo objeto, um objeto que será “imantado” pelo artista, transformado pela intervenção contínua de seus processos maquínicos que acabam por deixar um rastro, um registro subjetivo nestes objetos que opera, ao incorporá-los aos processos de singularização realizados.

O artista performático busca, então, perceber e atuar sobre as novas tecnologias, transformando-as segundo a intenção de humanizá-las e subjetivá-las, torná-las uma extensão do corpo, desenvolvendo relações com a produção de estados de percepção. Mas tal questão não pode ser observada sem se considerar que a produção de certas tecnologias contemporâneas de registro e manuseio de imagens e sons atingem especificamente a memória humana, atravessando assim a dimensão social e a produção de linguagens e relações coletivas.

### **Liminar e liminóide**

Turner criou estes dois termos no sentido de diferenciar a especificidade das performances realizadas pelos xamãs, cujas características encontram-se contextualizadas nas relações com os mitos e seres “invisíveis” do cosmos, das performances contemporâneas do mundo pós-industrial. O liminar refere-se, portanto, ao conhecimento

gerado junto às sociedades politeístas, cujo estado temporal é espiralado; enquanto que o liminóide refere-se ao mundo moderno industrializado, cuja dimensão do tempo caminha linearmente.

Todavia, torna-se claro que atualmente não é mais possível uma visão tão separada destas duas expressões, visto que não podemos mais nos dirigir às sociedades indígenas brasileiras sob o ponto de vista de uma neutralidade, como se elas ainda estivessem em seus “regimes pré-industrializados”, já que as intervenções do estado e do capital são constantes na vida destas sociedades. Por outro lado, sabemos que na arte da performance, estas divisões também encontram-se entrecruzadas, e experiências radicais de artistas performáticos nos mostram como as manifestações contemporâneas podem expressar aspectos de liminaridade e agência de passagens entre estados perceptivos e de transformação subjetiva, que são experiências que constroem uma religiosidade específica (Turner).

Assim, tomaremos como guia, a idéia de que esta divisão entre liminar e liminóide não é ideal, já que há um entrecruzamento entre estas noções que deixa cada um dos campos indicados nesta pesquisa numa posição de ultrapassagem destes limites. Um vai em direção ao outro num movimento contínuo de intensificação de componentes estéticos e rituais, de jogos e religiosidade, de linguagem científica e mítica. Não há como discutir o ritual sem observar sua singularidade estética e sua agência, assim como não há como negar que na arte da performance a trama do processo envolve uma aproximação com o risco e a metamorfose corporal.

Contudo, para não perdermos as noções de liminar e liminóide, parece importante explorar a idéia mais abrangente vinculada a estes termos, a de que ambos relacionam-se com processos em que os conhecimentos e os comportamentos são diluídos em novas combinações. Neste sentido, tanto no liminar quanto no liminóide, ocorre uma decomposição de saberes do corpo que somente torna-se possível através de procedimentos específicos realizados nos eventos.

Neste sentido, a noção de agência (Gell, 1998), que nos permite associar aspectos presentes tanto em manifestações artísticas indígenas quanto em determinados segmentos da arte contemporânea, vem apoiar nosso raciocínio. Esta noção nos permite visualizar com maior acuidade o que está por de trás daquilo que muitos artistas contemporâneos buscam desenvolver.

Segundo esta noção, a arte nas sociedades indígenas encontra-se mais voltada para a produção de estados de transformação do que para a apreciação. Nas sociedades indígenas, a noção de agência alcança grande parte da produção material, tais como objetos, instrumentos musicais, ornamentos e plásticas corporais; e também a ação performativa em si, tal como se apresenta constituída com cantos, sons vocais e instrumentais, gestos, movimentos e teatralidade. Müller (1990) ao citar a noção de agência desenvolvida por Gell afirma que:

“A noção de agência, a partir da qual se entende que nas artes indígenas, objetos e demais manifestações expressivas são mais para provocarem estados e processos de conhecimento e reflexividade, bem como transformações sociais e ontológicas, do que para serem contempladas, vem mais diretamente auxiliar no estabelecimento de analogias com as manifestações da arte conceitual e da arte da performance, e desse modo, contribuir para explorar a idéia de contemporaneidade na arte indígena amazônica” (Müller, 2006, p. 2).

A arte da performance caracteriza-se enquanto campo específico de criação na contemporaneidade, devido a sua propensão de explorar materiais expressivos enquanto agências de transformação, e deste modo, possui semelhança com as performances rituais indígenas. Ao mesmo tempo, esta dimensão facilita a compreensão dos rituais indígenas enquanto uma forma contemporânea de manifestação artística. O que se explora aqui é a dimensão de agência que cada um destes contextos pode criar, sem que para isto devamos estabelecer um sentido universal.

Estamos nos referindo, portanto, a espaços liminares ou liminóides como espaços em que uma descontinuidade com as formas dominantes de percepção da realidade ocorre com maior intensidade. Tomando este ângulo como ponto de observação, não

importa mais definir o xamanismo ou a arte da performance como liminar ou liminóide, como arte ou cura, mas desenvolver a idéia de um acontecimento que procura criar esta experiência de descontinuidade perceptiva. A produção de um processo de descontinuidade com as formas cotidianas ou dominantes de percepção seria, portanto, o que relaciona a arte da performance ao ritual xamanístico.

### **Performance, música e instalações**

Uma outra relação possível de ser tratada é a forma como a música no xamanismo alcança um nível de inserção totalmente relacionada ao corpo e ao espaço. Ela é o instrumento pelo qual o xamã “sintoniza” os participantes, produz uma espécie de modulação das frequências de percepção. O som pode estar associado a certos estados de percepção e produzir, neste sentido, um estado de transmutação perceptiva nos participantes.

Busquei apontar na terceira parte deste trabalho como que no *maraká* alguns sons encontram-se diretamente relacionado às questões de alteridade, ao possuírem uma dimensão mágica associada aos seres não-humanos que habitam o cosmos. Além disto, há uma dimensão plástica e simbólica diretamente relacionada com os instrumentos musicais, sendo que muitos são ao mesmo tempo componentes sonoros e plásticos da *tukaia*, como é o caso do *ivafú*. Não há música sem a imbricação com as plásticas, as visualidades e as danças executadas pelos participantes. Não há na *tukaia* uma esfera musical que se coloca como ponto isolado. Esta incorporação da dimensão plástica, espacial e arquitetural ao domínio do sonoro encontra-se presente na montagem da *tukaia* como aquela dimensão maquinica que venho descrevendo neste trabalho. O som é elemento de relação contextual.

Neste sentido, parece que o evento musical no xamanismo não possui uma dimensão temporal linear, como é a música de tradição européia, mas uma estreita relação com o espaço, visto sua propriedade de modificá-lo sensivelmente. Os cantos, por exemplo, são produtores de espaço. O chocalho *Iafú* possui uma relação estreita entre a transformação corporal do xamã, seus cantos e a capacidade de modificar os estados de

percepção. A montagem da *tukaia* pelo *wanapy* Asuriní é um procedimento que pode ser aproximado a montagem de uma instalação sonora e plástica<sup>51</sup>.

É verdade que as características do discurso e da operação artística no domínio da arte contemporânea não encontram-se totalmente isolado do que podemos observar quanto ao uso dos instrumentos musicais em rituais de culturas tradicionais. Muitos compositores contemporâneos foram influenciados pela performance sonora de sociedades tradicionais; de modo que já no início do século XX o contato com culturas não-europeias propuseram uma utilização do som que estivesse mais voltada para a relação com o corpo e o espaço.

O compositor americano Harry Partch <sup>52</sup>, por exemplo, influenciado pela música de diversas culturas, desde o início da década de 30 já dedicava seu tempo na pesquisa, adaptação, desenvolvimento e construção de novos instrumentos musicais e sistema de afinações. Partch investiu seu tempo em desenvolver sistemas com microtons. A sonoridade destes instrumentos são extremamente peculiares, tanto no sistema das notas quanto ao timbre. Os instrumentos de Partch lembram instrumentos característicos de povos africanos, asiáticos, ou mesmo instrumentos da Grécia antiga. As *Kitharas I e II*, por exemplo, lembram liras gregas ou romanas, enquanto o *Mbira Bass Dyad* é uma derivação do *mbira* or *thumb*, instrumentos característicos da África ocidental. Os primeiros trabalhos de Partch são marcados por apresentações solo em que ele mesmo tocava seus instrumentos. No entanto, foi durante a Segunda metade da década de 40 que ele desenvolveu um conjunto maior de instrumentos, cujos objetivos foram o de aplicar suas teorias harmônicas apoiadas em intervalos sonoros microtonais. Partch montou diversos grupos, a maioria deles formados por artistas amadores ou estudantes de música, e em cada um destes grupos ele instruiu os integrantes quanto ao modo de afinar e tocar os instrumentos.

---

<sup>51</sup> O hibridismo dos suportes e o caráter processual do *maraká* pode ser visto como uma aproximação do ritual com os procedimentos desenvolvidos na arte sonora (ver nota de rodapé n. 10).

<sup>52</sup> Sobre Harry Partch ver: <http://www.corporeal.com/>.

Um questão importante refere-se ao fato de que, em sua teoria, Partch dividiu a música em duas vertentes distintas: a abstrata e a corporal. Para Partch, a música das culturas ocidentais é abstrata, pois as características das operações são estruturadas em princípios não-verbais que são externos ao corpo. A música na sociedade moderna é uma atividade especializada, separada da fala, do movimento, do corpo e das formas visuais. Em contraste, a música de culturas não ocidentais é corporal, e integra movimento, poesia, fala, dança, e entende o corpo como meio de expressão essencial. Para Partch a arte corporal é enraizada na própria vida, na sua realidade física e emocional.

Os trabalhos de Partch tinham como característica este percurso. No espetáculo *Desilusion of the fury - a ritual of dream and delusion* (1966), todos os integrantes do grupo dançam, cantam, representam e tocam os instrumentos musicais. O roteiro desta cena musical segue formas pesquisadas em culturas não ocidentais, sendo que o primeiro ato é baseado em peças do teatro japonês do século XI e o segundo num conto popular africano. A integração entre música, imagem, corpo e gesto fazem de *Desilusion of the fury* um excelente exemplo do conceito de arte corporal desenvolvido por Harry Partch.

Na segunda metade do século XX esta tendência foi acentuada, e as primeiras performances realizadas nos anos 60 e 70 já buscavam um discurso sonoro totalmente integrado ao corpo. A relação entre corpo e som como forma de conexão de eventos pode ser observada no trabalho “Delay Delay”, de Joan Jonas, realizado em 1972. Influenciada pelas cerimônias religiosas dos povos indígenas Zuñi e Hopi, a artista investiu na relação do som com o público. Neste trabalho, o público ficava em cima de um edifício de cinco andares e os *performers* localizados no solo. Tudo era observado numa posição vertical: “Os *performers* batiam placas de madeira cujo eco produzia a única forma de conexão física entre eles e o público” (Goldberg, 2006, p. 156).

Um outro exemplo pode ser observado no trabalho do grupo Fluxus. As performances do grupo Fluxus criavam situações inusitadas e conflituosas a partir da utilização do som enquanto elemento de força na constituição do espaço. Relacionando sons, objetos e cena, o Fluxus desenvolve esquemas semióticos que desencadeiam

processos de (re)significação do espaço. Cohen (1989) descreve uma performance do grupo Fluxus com tais características, realizada em 1983, por ocasião da VII bienal de artes de São Paulo:

“Num determinado instante, iniciam-se simultaneamente duas performances: Ben Vautier senta-se ao piano e fica dedilhando continuamente a mesma nota; a seu lado, Walter Machetti senta-se numa cadeira e começa a juntar latas de alimento espalhadas a seus pés: à medida que suas mãos vão se enchendo de latas, estas começam a ‘escorregar’ e ele recomeça a tarefa de pegar as latas. O ‘trabalho’ realizado num gesto contínuo (como um Sísifo), somado à expressão do artista e ao som seco da lata caindo no chão, produz uma sensação de angústia. Nesse instante, Wolf Vostell inicia a sua performance provocando o deslocamento do público para um espaço vizinho. A sua performance consiste em atirar lâmpadas em um anteparo de vidro” (Cohen, 1989, p. 54-55)

Nesta performance do Fluxus, o elemento sonoro é utilizado numa relação estreita com a cena, de modo que a aparição do piano, das latas e das lâmpadas, estabelecem um plano descontínuo de relações. Talvez, o grande intuito seja criar esta descontinuidade, que na verdade deixará o público deslocado de uma percepção linear dos fatos. Neste sentido, o ruído das latas e das lâmpadas, em contraposição à nota contínua do piano, repetitiva, produz uma sensação de irregularidade na regularidade, de uma intervenção no espaço harmônico das notas “afinadas” do piano.

O processo de atuação sobre o mundo dos instrumentos sonoros e das tecnologias foi utilizado por muitos músicos no século XX. Neste sentido, a trajetória histórica manifestada pela arte da performance anda em paralelo com a própria transformação dos paradigmas musicais do século XX, que colocam em questão o sentido restrito de um instrumento musical, de um som, de um gesto, explorando, deste modo, as possibilidades de geração de sentidos.

Um exemplo mais recente da integração de diferentes recursos na realização de projetos performáticos sonoros que se aproximam da operação ritual pode ser observado no



trabalho do compositor e artista multimídia Dan Senn<sup>53</sup>, que constrói esculturas sonoras buscando potencializar aspectos sonoros e visuais em seus espetáculos. Senn desenvolveu e construiu uma família de esculturas sonoras denominadas *Scrapersussion*. Em um trabalho realizado entre 1988 e 1991 com o grupo “Ball State Interarts Ensemble”, o empenho foi criar performances que interagissem com o espectador. Entre 1989 e 1990 o grupo apresentou o espetáculo *Camping Indoors*. Neste espetáculo, o espaço reservado ao público foi dividido em diversas partes demarcadas por fitas coloridas. O programa entregue antes do início do espetáculo solicita aos espectadores que se reunam, para cada momento da apresentação, atrás de uma determinada marca colorida. Em uma das composições intitulada *Remote Sensing*, o instrumento usado foi a escultura sonora Scrapercussion#7. Após os espectadores tomarem sua devida posição, diversos objetos foram dispostos ao longo da fita colorida: “pentes de plástico, galhos de árvore, colheres de madeira, cabides”. Os espectadores, sentados ao longo da linha colorida, foram instruídos para que quando os dançarinos se movessem com o Scrapercussion#7 e se aproximassem da borda da linha eles poderiam levantar e golpear a escultura sonora. Em certo momento, os dançarinos então moveram o Scrapercussion#7 ao longo de toda a fita colorida, e os espectadores puderam assim percutir o instrumento, participando sonoramente do vento (Senn, 1994). Em um outro espetáculo intitulado *Late takes for scrapercussion samples and audience projectiles* (1990) Senn usou uma interface visual conectada a um computador para produzir a interação do público com as 48 amostras de som que havia armazenado em 8 teclados. Para isto Senn utilizou o programa chamado “M”, em que o usuário pode associar determinadas estruturas de movimento às amostras anteriormente armazenadas. No espetáculo, os espectadores são convidados a lançar moedas na escultura sonora Scrapercussion#9, que está microfonada e amplificada. Segundo Senn, normalmente os espectadores não apenas arremessam as moedas como também golpeiam a escultura, e o computador passa então a executar as amostras de som de acordo com o padrão de movimentação captado pela interface digital (Senn, 1994).

---

<sup>53</sup> Sobre Dan Senn ver: <http://www.newsense-intermedium.com/>.

Este tipo de performance sonora lembra de fato um ritual. O público aparece numa relação de interatividade com a obra, de tal forma que sua participação se coloca como uma espécie de catarse coletiva. De certo modo, podemos pensar a participação do público nas performances de Dan Seen como a produção de um eixo de relações de alteridade. A obra é realizada para o público, numa relação com a participação do público, numa espécie de oferta que irá selar as relações entre os anfitriões (produtores do ritual) e os convidados (que são recebidos e “homenageados”).

Esta relação entre os produtores-anfitriões do evento e aqueles que são trazidos para o espaço de relação por meio do próprio evento é uma das aproximações mais relevantes que podemos encontrar entre a arte da performance e o ritual das sociedades tradicionais, sejam eles xamanísticos ou não. A intenção de modificar as ações corporais e produzir uma zona de tensão, que ao mesmo tempo é um espaço de experiências coletivas, como forma de transformar os indivíduos aparece como uma dimensão ritualística que as performances contemporâneas buscam ativar.

O processo é o de agenciar. O agenciamento ritual não segue a lógica das matérias específicas de expressão, mas o hibridismo de suportes, a mistura de componentes de todos os tipos, formando uma rede de associações em movimento. Potencialmente, qualquer um pode ser atuante naquele espaço. A interação aparece como o gesto necessário para que a obra artística ocorra. Na verdade, há aqui apenas o acontecimento (*Happening*), e uma sensível relação entre o espectador e a obra, já que o primeiro será chamado à participar, cabendo mesmo a ele a oportunidade de realizar ou não o acontecimento. Neste sentido, há inclusive o risco da obra não ocorrer.

Assim, podemos trazer à tona o uso de instrumentos sonoros coletivos, que se colocam como uma forma de agenciar certas situações. O uso que o artista Dan Seen fez de suas esculturas sonoras nos coloca diante do instrumento sonoro como algo preparado para agenciar uma relação coletiva através do gesto sonoro. O gesto sonoro, neste caso, é aclamado a existir e a romper as amarras do corpo daqueles que foram convidados a compartilhar o espaço.

O *ivafú*, no *maraká* Asuriní, também desempenha um papel coletivo. O *ivafú* chama todos os seres para o ritual, produzindo um centro motor que atrai tanto os Asuriní quanto a entidades cósmicas que devem ser trazidas para o espaço da *tukaia*. O *ivafú* também é tocado por vários indivíduos. O instrumento sonoro possui a agência da sintonia ou da não-sintonia coletiva e do aumento de potência expressiva do corpo. Este aspecto intimamente relacionado à operação ritual tem sido, por sua vez, experimentado no contexto contemporâneo.

Na performance contemporânea, o som ambiente e o ruído aparecem como constituintes dos espaços de escuta. A escuta amplia-se pela utilização de sons brutos e ruidosos executados em diferentes espaços e contextos. Em diferença a música realizada no sistema de tradição européia, a arte da performance busca utilizar uma gama muito maior de sons e ruídos existentes no mundo, produzindo um discurso de desordenação em sua agência. A organização dos sons não ocorre mais pela arquitetura dos intervalos e escalas, mas pelo manuseio do som como agência na transformação subjetiva.

### **O espaço sonoro**

Neste momento, vale a pena realçar esta relação que o sonoro fornece aos corpos num determinado espaço. Muito do que percebemos num certo espaço refere-se a nossa escuta, muito embora na modernidade a visão tenha tomado um local de destaque. Por causa disto, muitas vezes ignoramos a noção de que a presença corporal é muito influenciada pela apreensão do espaço sonoro, que fornece ao corpo a percepção aguçada de profundidade e direção.

O som envolve o corpo de forma mais imediata do que a própria imagem, dando forte sentido de presença no espaço. A apreensão do espaço, em toda a sua dimensão, profundidade e preenchimento, refere-se mais à escuta do que ao olhar, pois a escuta possui uma multidirecionalidade sempre presente que a visão não é capaz de produzir. A visão é direcional enquanto que a escuta se ocupa de perceber todo o entorno.

Além disto, há uma forte apreensão do espaço sonoro através da percepção tátil dos sons. Os sons produzem vibração nos corpos, e por isto, são agentes que modificam as sensações. A percepção da espacialidade através da escuta é tão intensa que muito de nossas respostas motoras relacionadas à defesa são produzidas pela sensação da escuta. Os corpos respondem às sensações produzidas pelos sons do espaço, às vezes “disparando” um gesto de defesa - como é o caso de um ruído de algo caindo, que imediatamente produz uma reação de afastamento. Porém, quando diante de combinações sonoras de maior musicalidade, nossos corpos tendem a transmutar as sensações e as percepções do espaço. Esta é uma das mais avançadas propriedades psíquicas e motoras que nossos corpos possuem.

E aqui, voltamos à questão da agência (Gell, 1998). É possível, através da articulação sonora, a transformação dos estados corporais. Os xamãs possuem, neste sentido, uma estreita e precisa relação com seus objetos sonoros, que são verdadeiras extensões de seus corpos e suas agências de atuação. Através destes dispositivos, conseguem modificar as sensações e percepções do espaço e do corpo, agir sobre o estado físicos e psíquicos dos doentes, travar relações de alteridade com espíritos e homens brancos.

Esta capacidade torna-se especialmente visível no transe xamânico, visto que a alteração do estado é provocada em boa parte pela dança e pelos sons. A voz e os instrumentos musicais e seus respectivos sons são as tecnologias que o xamã possui para alcançar a totalidade do espaço e a vibração dos corpos. Produzindo sons, os xamãs “tocam” todos os membros da comunidade simultaneamente, irradiando assim sua magia pelo espaço de acontecimentos. A dimensão tátil do som possui para os xamãs uma relação imediata com as mudanças corporais, e seus instrumentos são meios específicos de alcançar resultados.

Podemos concluir, portanto, que a potência estética de cada som não se limita à dimensão da escuta relacionada ao sentido da audição, já que a presença do elemento tátil e

acústico é de grande relevância. Há um potencial de transmutar a matéria do corpo que está relacionado à irradiação do som.

Assim, o som como “frequências” sintonizadoras dos corpos e potência de transmutação da materialidade funciona como uma “vestimenta”. Mas, ao invés de sobrepor à matéria do corpo uma outra matéria e/ou imagem - como é o caso das pinturas indígenas, o que há por detrás da utilização do som é a mudança do estado da matéria do corpo, como se este ao ser “penetrado” pelos sons, modificasse seu estado material, tornando-se, por exemplo, mais rarefeito ou mais denso, mais líquido ou mais sólido, podendo mesmo sofrer uma sublimação ou perda de sentidos. Mas a aquisição destes estados de matéria pelo som é passageira na medida em que os sons atravessam os corpos, devido à sua condição efêmera.

A arte da performance, em sua aproximação com o ritual liminar, utiliza o som como uma fonte de transmutação da matéria do corpo. Produz, deste modo, sons penetrantes, frequências livres e contrastantes, texturas, imitações de signos sonoros e transformações de sons do ambiente, utilizando para isto diversas tecnologias de som.

O espaço sonoro como agência de transmutação é utilizado tanto por xamãs quanto por artistas performáticos contemporâneos. Esta é uma dimensão do sonoro que de fato foi re-alimentada na pós-modernidade, já que havia sido banida ao longo do processo de purificação e neutralização da música na história da civilização ocidental (Levy, 1987).

### **A ordem e a desordem do mundo**

A relação entre som e ruído também encontra forte presença nas ações rituais dos Asuriní do Xingu, conforme já havia descrito na terceira parte deste trabalho. Esta relação assinala o percurso de interação com as alteridades ou componentes de desterritorialização que se inserem no território Asuriní. O ruído, forma assimétrica, anti-nota, elemento desterritorializador, apresenta uma qualidade importante para o ritual, a qual buscarei levantar neste espaço de escrita.

Enquanto o canto territorial busca criar um cosmos coletivo, o ruído é o agente daquilo que encontra-se no limite ou além do território, e que pode produzir, deste modo, uma espécie de colapso das organizações sociais. O canto Asuriní descreve as relações com os seres não-Asuriní, tornando-os território, vinculando a presença dos estranhos ao território. Por outro lado, o ruído lança o corpo xamânico na experiência metamórfica. De um lado da *tukaia* os corpos humanos Asuriní, dançando abraçados uns aos outros; do outro lado os corpos dos *tivá*, *apykwara* e *karowara*. Estes corpos-ruídos encontram-se à margem, na fronteira de dois territórios, cujos limites encontram-se interseccionados no agenciamento maquínico do ritual.

No ritual Asuriní a desterritorialização é concomitante a uma territorialização, porque o território é a base da experiência. O corpo vai a lugares distantes, mas retorna, embora corra o risco de morrer. Por isto, na ação de cura e transmissão de *ynga* e *moynga*, o xamã busca territorializar as forças desterritorializantes que se apoderam dos doentes, e que buscam levar seus corpos para outras regiões do espaço cósmico. O xamã procura ordenar com os cantos os ruídos que ele mesmo produz como efeito do contato limítrofe que encontra-se conjugado à ação metamórfica. O ruído possui forças desterritorializantes, mas os xamãs se arriscam para adquirir o *ynga* dos espíritos. Ao mesmo tempo emitem seus cantos territoriais.

Assim, o ruído encontra-se em conflito com o som, a desterritorialização encontra-se em conflito com a ordem territorial, num jogo de tensão entre a vida e a morte. Se o ritual é uma arte dos limites, ele trama em seus sons e ruídos um conflito com o cosmos e o caos. O som organizado e organizador opõe-se, deste modo, ao ruído desterritorializante, irregular, que coloca em crise a certeza.

Porém, neste momento, vale a pena recorrer à idéia de que o ruído também é uma interferência na informação. O ruído depende, deste modo, do contexto, e não possui um esquema pré-definido. Na performance contemporânea, ao contrário do xamanismo, os ruídos aparecem enquanto “desordenação interferente” (Wisnik, 1989, p. 33), pois atuam como agências responsáveis pela desterritorialização dos componentes territorializados.

No mundo religioso, são as forças da morte (ruído) que colocam em dúvida os poderes da vida, e o xamã é a figura responsável por atuar neste conflito. No mundo político, o ruído aparece como margem, expressão contrária à expansão das forças coercitivas do centro, e o som ordenado se coloca como a representação ideal de sociedade, ao menos para as forças dominantes: “a música se oferece tradicionalmente como o mais intenso modelo utópico da sociedade harmonizada e/ou, ao mesmo tempo, a mais bem acabada representação ideológica (simulação interessada) de que ela não tem conflitos” (Wisnik, 1989, p. 34).

Enquanto a busca de ordenação sonora opera o território das sociedades pré-industriais, no esforço constante de fundar o cosmos; no mundo político pós-industrial a ordenação do som é um instrumento utilizado pelas forças dominantes, que buscam eliminar os ruídos e os rumores de uma possível subversão.

Por isto, na performance contemporânea o ruído possui sentido específico. O ruído causa rupturas, produz vácuos, remetendo o corpo e a escuta a universos a-temporais. O ruído desterritorializa os corpos neutralizados pelos modelos dominantes. Na arte da performance o ruído possui força política, já que opera uma descentralização de sentidos, produzindo instabilidade no jogo entre o real e o virtual. O ruído fundamenta o percurso em direção a um espaço de inconstância, de apreensão e possibilidade de mutação. Transforma os corpos, criando uma zona de tensão, um “armazém de possibilidades”, uma dinâmica de intensidades que opera o estado de percepção modelado, desmembrando e fragmentando, mas ao mesmo tempo, abrindo os caminhos para que outros níveis de percepção sejam alcançados.

## **O hipertexto**

Vamos voltar ao processo de hibridização de suportes que a performance contemporânea delinea como uma característica própria deste gênero. Esta busca pela arte total não refere-se somente à fusão de linguagens, mas ao próprio processo de percepção do real que é inerente à operação performativa. Torna-se complexo localizar a atuação de um

artista em relação à uma linguagem artística específica, na medida em que o que está em jogo é a mudança de paradigma que coloca músicos, artistas plásticos, atores e, muitas vezes, profissionais de outros campos, como a engenharia e as ciências humanas, num plano de convergência. A própria delimitação entre ciência e arte, arte e tecnologia, arte e vida fica um tanto quanto fragilizada neste contexto.

As transformações no campo da ciência, das artes e das tecnologias colocam novas questões para o conhecimento. Estamos vendo o surgimento de uma nova forma de imersão no mundo do audiovisual, o que vem modificar substancialmente os processos maquínicos dos coletivos humanos. A escrita perde força para as tecnologias de armazenagem de imagens e sons, e novas formas de operar a cognição encontram-se em andamento.

O processo temporal linear, relacionado à escrita, cede lugar ao pensamento em rede. O texto cede lugar ao hipertexto. As tecnologias digitais acabam revelando para a performance algo que é ontológico e inerente ao próprio pensamento humano, mas que foi “ocultado” no forte processo de linearização e racionalização em que as sociedades ocidentais se inseriram desde a imprensa de Gutenberg (Mcluhan, 1964).

O computador materializa em sua lógica o processo hipertextual ontológico que se refere à memória (Levy, 1993). As pesquisas recentes acerca da memória apontam que seu funcionamento trabalha por associações. Contudo, a memória associativa não está presente apenas nas sociedades industrializadas contemporâneas. Ela faz parte dos processos vividos nas culturas tradicionais, em suas performances de caráter mitológico e ritual. Mas o advento das hipermídias coloca novamente esta forma de pensamento no centro da questão:

“O advento de novas formas de organização da relação texto/imagem na sociedade contemporânea propiciou o surgimento de um campo de investigações que definitivamente reconfigura a compreensão da herança histórica das culturas ocidentais e os próprios objetos das então chamadas ‘ciências humanas’. O pensamento que a passa a ser valorizado é precisamente aquele que tem requerido muito esforço para a sua instalação, por assim dizer, o pensamento não-linear (ou multilinear), não-hierarquico, identificado com o tipo



de organização paratática, em suma aquele que é exigido pelo advento das hipermídias. Trata-se de uma organização afinada com o que chamaremos aqui de lógicas paradoxais e que encontra sua execução plena no universo antropológico/artístico/mitológico das formas de pensamento antes banidas pelo racionalismo ocidental e que viram, também neste século, sua revalorização” (Cohen; Agra, s/d, p. 1).

A performance possui uma linguagem expressiva híbrida e hipertextual. Este hibridismo em rede característico das performances é um ponto de aproximação entre as operações performativas tradicionais e as operações realizadas no campo da arte contemporânea. Opera-se, deste modo, um contexto de significados e ações. Este espaço hipertextual que recorta diferentes contextos da performance é composto de fragmentos e referências que são recombinações de acordo com as diferentes possibilidades de realização.

Esta questão refere-se ao uso multifacetado que os artistas contemporâneos fazem dos objetos cotidianos. Este é um indício de uma operação tipicamente hipertextual em performances contemporâneas. Há uma semelhança com o ritual na forma como os *performers* desenvolvem seus processos criativos, pois muitos fazem uma *bricolagem* de objetos e signos. Os artistas contemporâneos possuem, como os xamãs, um inventário de objetos e situações que utilizam para realizar suas apresentações. Eles recombinações estes componentes a cada nova obra.

Por outro lado, ao observarmos a realização do *maraká*, ficou claro que este ritual dá os primeiros indícios de sua realização quando ocorre o sonho do xamã. A seguir iniciam-se os procedimentos necessários para a sua realização, e muitos deles encontram-se relacionados à montagem do espaço de acontecimentos com os objetos, instrumentos musicais e substâncias que deverão ser utilizados. Contudo, não se pode dizer que a realização do ritual *maraká* ocorre de forma linear, pois sua formatação encontra-se aberta e novos componentes são colocados no decorrer do ritual. Há diversas informações que irão intervir e redirecionar a realização do ritual, muitas delas “recebidas” através dos sonhos do xamã. O ritual é realizado de acordo com as contingências.

Vamos pensar que o xamã possui um imenso “banco de dados” que ele relaciona ponto à ponto, e que recombina durante o processo ritual. Assim, pode relacionar entidades umas às outras, cantos à imagens e a utilização de certos instrumentos musicais como elementos de sintonia das frequências necessárias. O xamã não está preocupado em fechar a situação, mesmo porque sabe que a qualquer momento novos dados serão recebidos. Ele, na verdade, encontra-se presente em um estado diferenciado para que possa receber com clareza as informações que desencadearão novos processos e relações simbólicas no decorrer do evento.

A performance ritual possui então uma forma hipertextual, cujos componentes encontram-se armazenados nesta imensa rede de associações, composta por elementos imaginários (mitológicos) e rituais (instrumentos musicais, objetos, substâncias, etc.), que o xamã utiliza, associa e interfere de acordo com suas intenções.

Não me refiro aos termos “banco de dados”, “inventário” e “armazenagem” associando estes termos diretamente ao computador, embora esta possa ser uma ferramenta importante no processo hipertextual, quando relacionado ao contexto pós-industrial. Refiro-me, mais especialmente, à memória corporal como espaço de performance. O que o ritual *maraká* nos mostra é que antes mesmo do surgimento das mais recentes tecnologias de manipulação de áudio e vídeo, o homem já utilizava como método de criação este processo de inventariar objetos, situações e simbologias, numa rede de relações, numa não-linearidade.

O que afirmo é que esta operação hipertextual dos componentes híbridos do ritual é um recurso de criação que também encontra-se no domínio da performance contemporânea, e que vem sendo acentuado na medida em que as novas tecnologias digitais materializam a possibilidade de agenciar componentes heterogêneos em redes associativas. Assim, na performance contemporânea também cria-se um banco de informações, inventários de objetos e relações que serão utilizados e recombinações de acordo com os espaços e eventos em que a atuação ocorrer.

Contudo, o que deve ser realmente realçado neste processo, é que ao nos referirmos à Performance como uma ação liminar (ou liminóide), estamos colocando a manipulação destas memórias num campo de relações específico com o corpo. Assim, a forma como a arte da performance utiliza as novas tecnologias digitais aponta para o sentido de intensificação da presença e da percepção do corpo no espaço, entrecruzando relações de alteridade com os corpos dos “espectadores”. É neste sentido que falar em performance é admitir um contexto cênico de relações que vai além do drama e da representação, já que o método objetiva criar espaços de interação entre sujeitos. Interação, como na situação de um jogo, e não como numa representação de papéis.

Esta dimensão do jogo, elaborada por Turner como um aspecto fundamental da noção de liminóide, encontra-se intensificado na arte da performance pelos campos de alteridade criados. Assim, o trabalho artístico na arte da performance busca intervir nas noções de subjetividade, alteridade e identidade, significado e uso de objetos. Estes, por sua vez, são também aspectos importantes que são apresentados no ritual *maraká*.

Portanto, o que os rituais xamanísticos Asuriní apontam, e que servem como campo de relação com as performances urbanas contemporâneas, é que não há uma única identidade para um corpo, nem tampouco, há “UM” corpo, mas uma multiplicidade complexa de relações entre as formas vivas e não-vivas, presentes, evidentemente, no dia a dia, mas que podem ser alcançadas e ampliadas numa ação específica em que através de certos procedimentos - musicais, plásticos, corporais e mnemônicos, se instaura um agenciamento maquínico.

Esta relação operacional que aproxima a arte da performance ao ritual é uma especificidade do fazer performativo que aponta para o corpo como uma instância aberta, metamórfica. Um corpo que não se encerra numa essência, mas se abre nas múltiplas conexões que realiza com as tecnologias corporais que experimenta. Também aponta, do mesmo modo, que o sentido aplicado aos objetos e coisas do mundo não passam de formações sociais, muitas vezes cristalizadas em comportamentos coletivamente compartilhados.

O trabalho do *performer* radicado na Austrália Stelarc<sup>54</sup> é um exemplo que mostra esta visão de que o corpo é algo transformável. O *performer* criou diversos aparatos que são acoplados em seu corpo, buscando modificá-lo. Seu objetivo é mostrar que o corpo não é uma unidade individual, mas um dispositivo que pode ser amplificado, conectado e desconectado nas diversas redes de comunicação construídas pelos homens. O organismo é uma totalidade socialmente construída que se “conecta” as diversas partes através de recursos tecnológicos, que são vistos por Stelarc como uma extensão das potencialidades do corpo humano. Segundo Stelarc, o corpo é uma “arquitetura aberta”. Em sua perspectiva cibernética, Stelarc criou verdadeiros robôs que acopla em seu corpo, produzindo em suas performances uma relação muito sutil entre o controle do corpo e o controle de suas extensões. É o caso de “Exoskeleton” e “Robodock”. Já em suas primeiras performances Stelarc utilizava sensores acoplados em seu corpo, e com estes recursos buscava a “amplificação” do corpo interno no espaço externo. Deste modo, seus batimentos cardíacos podiam ser ouvidos pelos espectadores, assim como, em outra performance, imagens internas de seu próprio corpo poderiam ser projetadas externamente<sup>55</sup>.

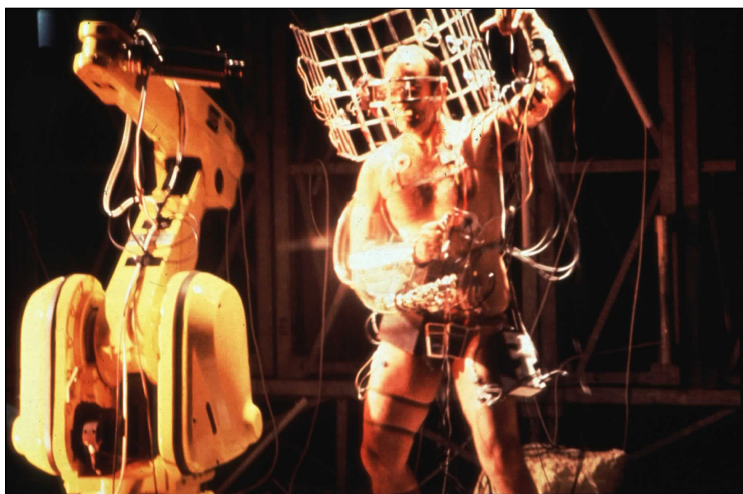


Figura 16 - Stelarc: *The Third Hand*.<sup>56</sup>

---

<sup>54</sup> Stelarc se chama Stelios Arcadiou e é natural de Chipre.

<sup>55</sup> Sobre Stelarc ver: <http://www.stelarc.va.com.au/>

<sup>56</sup> <http://www.stelarc.va.com.au/> (Visitado em 28/06/2009)



*Figura 17 - Stelarc.<sup>57</sup>*

Esta visão do corpo como algo que se transforma com as vestimentas atua na performance há algumas décadas. A intersecção corpo-objeto-sensorialidade também encontra uma aproximação com os parangolés de Hélio Oiticica e seu projeto ambiental, já que:

“Vestir a capa, movimentar-se, dançar são processos de ‘transmutação expressivo-corporal’. (...) O participante, pólo estrutural do sistema, age num campo de estruturas abertas, vivenciando a transmutação espacial. Não se trata de um espaço em que operam formas, mas de um sistema que desata fantasia. O parangolé instaura a ‘vontade de um novo mito’: descontínuo de atividades, agencia estruturas-percepções, que relevam de uma outra ordem do simbólico: o comportamento. (...) São dispositivos que desencadeiam experiências exemplares com o objetivo de ‘violar’ o ‘estar’ dos participantes ‘como indivíduos no mundo’, transformando-lhes os comportamentos em coletivo” (Favareto, 1992, p. 106-107).

---

<sup>57</sup> <http://www.stelarc.va.com.au/> (Visitado em 28/06/2009)

A vestimenta do corpo atua no próprio corpo, pois opera as suas potencialidades no espaço e no tempo, podendo estendê-lo ou fornecer outros níveis de percepção dos eventos.

### **As tecnologias digitais na performance**

Performance, instalações, interações e mudanças de percepção. Estes são as expressões chaves deste trabalho. Instalações e performances de diversos tipos buscam incluir os “espectadores” numa posição interativa, propondo às pessoas que ajam sobre o espaço e o meio, modificando-os.

Este corpo tecnologicamente mediado das sociedades industrializadas encontra-se aprisionado numa zona de dominação que necessita ser tencionada. As novas tecnologias desterritorializam, mas a estética e o discurso do mercado de consumo buscam produzir corpos anestesiados. Produzem uma neutralização das experiências de experimentação das possibilidades de perceber a realidade. Por isto, é necessário agir com o ruído e a desterritorialização para produzir “descontrole” e singularização.

A questão da identidade ou multiplicidade do corpo encontram-se presentes em um tipo especial de performance que vem se delineando nas últimas décadas e que possuem estreita relação com as novas tecnologias digitais. Com a ascensão das novas mídias computadorizadas, torna-se especialmente relevante a exploração de relações entre o espaço e o tempo, entre os corpos presentes e ausentes, entre os ruídos e as experiências de organização sonora.

Atualmente, o espaço da internet presentifica de modo quase que fantasmagórico os corpos distantes, através do envio de informações gestuais pelo domínio digital. Tudo se passa numa inconstância do real, já que a presença é percebida muitas vezes de forma duvidosa. Um contato realizado pela internet através de um *Chat*, por exemplo, possui um número tão restrito de perceptos transmitidos, que não se pode ter certeza do que realmente ocorre do outro lado do espaço. A situação pode ser tão incerta, que quando uma transmissão é interrompida, não se pode ter certeza absoluta se foi

somente uma interrupção técnica ou se algo ocorreu ao corpo daquele com o qual nos comunicamos.

Imaginemos, por outro lado, o uso elaborado de sensores que podem “capturar” diversas informações de um meio e as transmitir a corpos que estejam distantes deste meio. Embora a transmissão encontre-se sempre numa posição de “tradução”, não podemos negar o fato de que um corpo estendido no espaço se desdobra desta experiência. Podemos até pensar nos limites desta experiência, mas é verdade que ela modifica uma certa leitura do corpo enquanto algo material e objetivo, já que faz desdobrar, em decorrência de sua ampliação no espaço, as possibilidades corporais de percepção da realidade, sugerindo mesmo que a produção de realidades encontra-se diretamente relacionada aos meios pelos quais percebemos as informações. A realidade não está num ponto, mas se realiza pela mediação tecnológica do corpo. A linguagem sonora, a linguagem escrita, a linguagem gestual, a linguagem sonora, os espaços do vídeo e das instalações; tudo isto são tecnologias de apreensão do real.

Atualmente o mundo passa por uma forte redução das distâncias, de modo que todo o espaço encontra-se, sob um certo ponto de vista, comprimido. Se pensarmos, por exemplo, que a televisão agencia a percepção de diversas pessoas, em espaços físicos distantes uns dos outros, poderemos observar a verdadeira dimensão desta questão. A televisão produz “arenas de relações”. As pessoas estão distantes, mas ao mesmo tempo, encontram-se conectadas por um mesmo canal de apreensão do real, que irá indubitavelmente, gerar memórias e relações.

Não podemos ficarmos neutros diante deste fato: se a palavra é uma agência que objetiva as relações, devido à propriedade que o signo possui de transmitir impressões, o teatro, a música, o cinema e a televisão não são tão diferentes. A palavra é uma arena de mediação entre as pessoas, e a palavra falada um meio de (re)criar no imaginário dos indivíduos imagens e acontecimentos. Neste sentido, os meios de realização e transmissão audiovisual funcionam como arenas de signos de imagens-sons que funcionam como

ideogramas (Levy, 1997), e que produzem uma espécie de subjetivação penetrante nas pessoas que encontram-se conectadas a estes meios.

Estamos passeando pela qualidade de agência de diferentes tecnologias para alcançarmos o mundo digital e suas possibilidades. Esta propriedade de presentificar o distante, ou de mediar informações através da transmissão de imagens e sons, produzindo arenas de relação entre as pessoas também encontram-se presentes nas performance e instalações contemporâneas.

Mas vamos ao centro do problema: Se os *performers* contemporâneos assim como os xamãs utilizam seu domínio tecnológico para realizarem seus rituais de transformação, é possível comparar as tecnologias tradicionais dos xamãs com as tecnologias contemporâneas? Qual seria o impacto dos meios digitais para a performance? De que maneira a produção audiovisual se coloca em relação à performance? Quais são os usos que a performance faz destas possibilidades de manuseio da memória visual e auditiva?

O computador como estamos acostumados a visualizá-lo (com mouse e teclado), é apenas uma das possibilidades pelo qual esta máquina pode ser utilizada em interações com os corpos humanos. Experiências atuais no campo da performance investem em novas formas de interação com o computador, de modo que interfaces diferentes das usuais possibilitem uma melhor relação corpo-máquina.

Um exemplo deste tipo de processo é a utilização de sensores que extraem do meio informações que são convertidas em formas de manipular o processamento em tempo real de áudio e vídeo. Sensores de presença, de medição de luminosidade, de movimento, dentre outros, podem ser colocados no espaço de instalações para produzirem efeitos no espaço. Em outras situações, sensores que medem o movimento podem ser fixados em diferentes partes do corpo, extraindo de cada uma destas partes uma série de dados que serão utilizados como fontes de interação.

Cada vez mais o computador será visto como uma interface maleável. Dados podem ser enviados de um espaço à outro através de redes de comunicação, possibilitando



alimentar performances que buscam criar desdobramentos no espaço. Performances podem sofrer interferência vindas de um espaço diferente daquele em que se encontra o corpo do *performer*. Corpos estendidos no espaço e no tempo são projetados através da internet, propiciando uma forma de interação que não era possível com as antigas tecnologias de imagem e som. É possível, por exemplo, a realização de eventos simultâneos que são interseccionados num espaço virtual gerado pela transmissão de informações através da rede.

Experiências performáticas de todos os tipos buscam desvendar as novas tecnologias digitais como dispositivos de humanização. Neste sentido, muitas experiências com as tecnologias digitais investem na possibilidade de percepção de micro e macro estruturas que não podem ser percebidas com o olhar desnudo. Este é o caso do trabalho intitulado “Atrator Poético”, do grupo de arte e tecnologia SCIarts. Em “Atrator Poético”, imagens geradas através de campos magnéticos que modificam as formas de um ferro-fluído são ampliadas e projetadas através de câmeras. Esta projeção permite a visualização de formas num anteparo colocado em um espaço em que o atuante interage. Dependendo de como ocorre a interação dos atuantes, a forma do ferro-fluído é modificada, gerando assim novas imagens na projeção. O sistema utiliza 14 sensores para “capturar” a presença das pessoas no espaço, quatro caixas de amplificação responsáveis pela produção dos sons no ambiente, além de bobinas eletromagnéticas e computadores que controlam e integram a instalação aos movimentos dos participantes (Sogabe; Leote; Zampranha; Hildebrand; Fogliano, 2006).

Recentemente, o *performer* Stelarc fixou em seu braço uma terceira orelha (orgânica), a qual pretende equipar com um pequeno microfone e um dispositivo sem fio de envio de dados. O dispositivo pode, deste modo, acessar a internet e enviar pela rede os sons “escutados” por esta terceira orelha. Um espectador que encontra-se numa outra posição do globo terrestre poderá ouvir estes sons gerados num outro espaço, mas que estão sendo emitidos através de uma prótese fixada no corpo de Stelarc.

Muitos experimentos em performance procuram compreender o computador e suas interfaces como uma vestimenta. Com o desenvolvimento de sensores de transmissão

sem fio isto se tornará cada vez mais viável. Assim, corpos podem enviar e receber dados gerenciados por sistemas informatizados que atuam em rede, levando e trazendo informações de diferentes pontos do espaço virtual.

Na performance, estes corpos-máquinas não resultam de uma diminuição das experiências humanas, mas ao contrário, da busca de uma ampliação dos modos de perceber as relações travadas entre corpo, espaço e tempo. A investigação destas relações na atualidade, através do uso de tecnologias digitais, remetem às primeiras experiências performática dos futuristas e da Bauhaus, e levam em consideração o processo histórico pelo qual a arte da performance se coloca como uma experimentação plástica do corpo e de suas potências. Ao mesmo tempo, é uma reapropriação das experiências de deslocamento de objetos, na medida em que busca traduzir o computador segundo um novo formato de relação com os corpos.

Uma estreita relação com as imagens e sons armazenados encontra-se assegurada pela utilização destes recursos. Estamos nos referindo a uma relação que cada vez mais a performance adquire com as novas mídias digitais, especialmente em relação ao domínio da imagem e do som transmitido ou registrado. Um outro tipo de apreensão do real se faz, evidentemente, através desta atração pelas imagens e sons informatizados.

Torna-se inevitável tocar, novamente, no tema da identidade. A questão da identidade evidentemente passa pela relação corpo-máquina, e na medida em que novas formas de intervenção no corpo se popularizam, torna-se cada vez mais visível o corpo como uma instância aberta e intercambiável. Na verdade, a própria noção de identidade encontra-se um tanto quanto dissolvida, visto que o próprio aspecto físico e energético do corpo não o limita mais a uma posição regular. Os corpos atuais são resultantes de diversas intervenções, sejam de natureza física ou psíquica. Na verdade não há um corpo isolado de uma esfera maquínica que emerge de suas relações sociais. De certo modo, o que a arte da performance investiga é como esta modelagem do corpo ocorre, tanto no nível de uma institucionalização corporal, quanto no nível de uma desterritorialização sensorial.

Esta desterritorialização dos sentidos que pode ser proporcionada pela atuação dos corpos em espaços descontínuos ou mediados por imagens e sons projetados recorta um espaço de performance que se coloca entre o real e o imaginário. O fato é o seguinte: muitas vezes, quando imersa neste tipo de espaço, a percepção alterna entre uma apreensão do real e do imaginário enquanto componentes interseccionados. Numa video-instalação, por exemplo, não se pode ao certo definir as percepções dos corpos e dos espaços projetados enquanto algo totalmente ausente ou presente, visto que esta definição não encontra-se ao alcance daqueles que não conhecem o processo da obra. Uma imagem observada pode estar sendo projetada através de um vídeo armazenado, mas ao mesmo tempo pode estar sendo transmitida em tempo real a partir de um espaço distante. O domínio entre o que ocorre no tempo e o que já ocorreu encontra-se diluído pela impossibilidade de localizar a fonte geradora.

O vídeo-artista Gary Hill, por exemplo, em seu trabalho intitulado *Tall Ships* (1992), projeta diversas imagens de pessoas ao longo de um grande corredor. O local está muito escuro, e as imagens projetadas possuem um aspecto fantasmagórico. Quando o espectador aproxima-se de uma destas imagens (pessoa), esta reage ao seu movimento, aproximando-se também do espectador, encarando-o (Lehmann, 2007, p. 393). O uso de diversos recursos midiáticos, neste caso, intensifica a participação do espectador (também atuante), criando uma cena de relações entre as imagens projetadas e as suas próprias reações. A instalação revela-se na alteridade resultante da relação entre a presença física dos espectadores e a presença imaterial das pessoas projetadas nas imagens, como se estas

pertencessem a um outro mundo que somente pode ser observado neste espaço da instalação, o que não deixa de ser verdade.

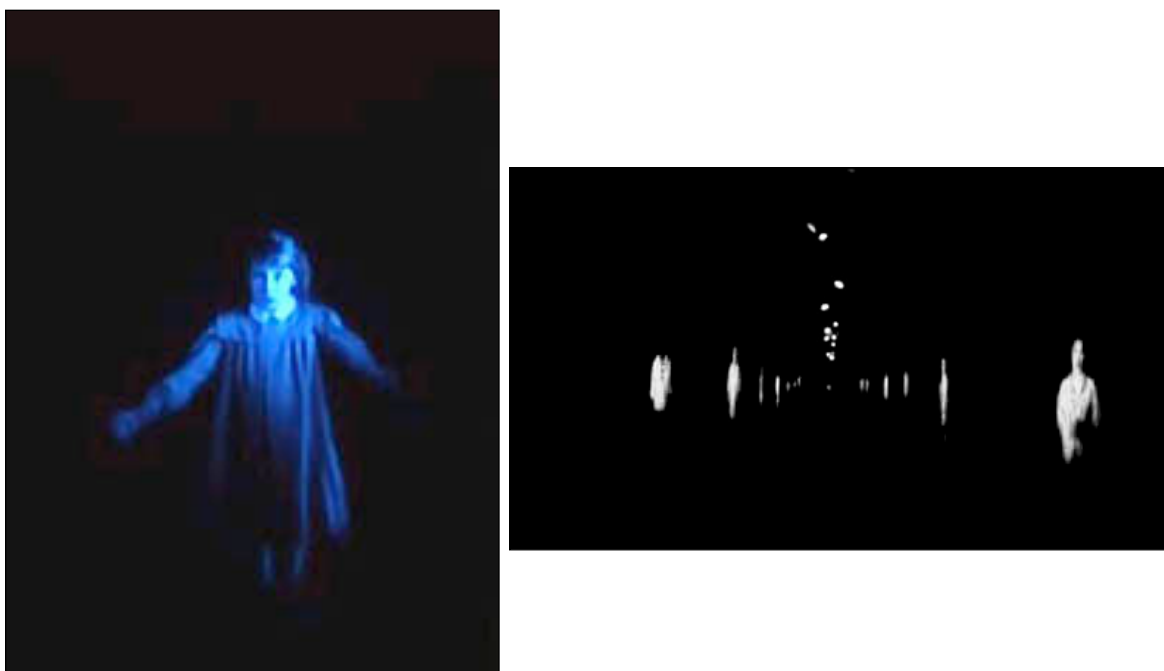


Figura 18 - Gary Hill - *Tall Ships* (1992).<sup>58</sup>

O uso de técnicas computadorizadas de controle das imagens torna-se fundamental na instalação de Gary Hill. Neste trabalho, o discurso aponta para uma dinâmica de relações, para um acontecimento que somente ocorre no processo de interação. Neste caso, a interação produz um estranhamento no espectador, que se vê na situação de atuante.

A percepção é a de que outros seres devem habitar os espaços de acontecimentos, seres não-humanos ou pós-humanos, imateriais. Encontramos aqui o tema da presença não visível ou da imagem sem matéria. Estes seres vindos de outras regiões são como os humanos, porém não possuem materialidade ou são compostos por uma outra materialidade.

Instalações e performances deste gênero utilizam meios audiovisuais com o objetivo de produzir um espaço maquínico de aparições. Deste modo, buscam tornar visível

---

<sup>58</sup> [http://www.psykeba.com.ar/artistas/Hill\\_Gary/index.htm](http://www.psykeba.com.ar/artistas/Hill_Gary/index.htm) (Visitado em 28/06/2009).

o invisível. Aqui, são as relações entre a vida e a morte, o tangível e o não-tangível, o visível e o invisível, o material e o imaterial, que estão sendo trabalhadas.

Tais questões também são desenvolvidas de forma específica no xamanismo. Estas questões percorrem o espaço temático do ritual por revelarem os estados fugidios da matéria dos corpos.

Aqui, uma relação pode ser realizada: são os temas da vida e da morte, da identidade e da alteridade que são apresentados nas performances. Performances deste tipo aproximam-se do xamanismo pois o tema do corpo aparece na exploração de corpos que não se encerram numa materialidade, mas que operam múltiplos estados.

Deste modo, o binômio presença-ausência fica um tanto quanto confuso, e as percepções de passado e futuro, vida e morte, acabam por se diluírem no espaço de acontecimentos, como se o que estivesse ocorrendo não pudesse ser reconhecido como presença, recordação ou imaginação. O real e o fictício encontram-se diluídos, de modo que não podemos mais garantir uma divisão categórica.

Na performance contemporânea, esta interseção de tempos e espaços vividos e imaginados conduzem os corpos a um certo distanciamento da materialidade. Parece, de certo modo, que a imersão em ambientes de virtualização em que sons e imagens penetram profundamente as percepções corporais, tendem a amplificar a sensação de desmaterialização dos corpos, como se estes estivessem transitando em um mundo sonhado. A experiência vivida neste mundo sonhado - que se vivencia acordado na performance, possibilita as pessoas uma experiência de transe ou alucinação, e produz como resultado a sensação de descorporificação.

O cinema e a televisão já ocasionavam tal imersão em um espaço semelhante ao mundo dos sonhos. Mas nestes casos, o espectador encontra-se numa posição corporal relativamente passiva, visto que não pode interagir com os meios de reprodução, modificando a linearidade das imagens e sons que são tecnologicamente produzidos com antecedência. Estes sons e imagens não deixam, portanto, os aspectos representativos.

Contudo, em performances que investem na interação com os espectadores, a exigência de uma atuação, de um gesto que intervenha na cena, faz com que a penetração neste mundo sonhado seja também um reflexo direto das ações dos atuantes. Deste modo, solicita-se aos presentes uma alteração em seus comportamentos, já que ao intervirem nos acontecimentos, os atuantes também sofrem intervenções em suas memórias.

Esta imersão num mundo sonhado é também proporcionada pela utilização de sons irregulares e combinações sonoras ruidosas. O som parece sofrer de uma ausência semelhante à das imagens projetadas. Contudo, enquanto as imagens projetadas são “imagens sem matéria”, os sons se colocam como uma “matérias sem imagem”.

O ruído, por sua vez, é uma matéria amorfa, sem resolução e, portanto, uma pré-figuração da forma. Remete, portanto, à ausência de forma ou às formas fugidias como imagens desfiguradas. Conforme já havia apontado, o ruído possui forte relação com os processos de desterritorialização, enquanto que o som organizado emerge de uma harmonização do território social. Neste sentido, em relação ao corpo, o ruído anuncia uma descorporificação, visto que sua eficácia encontra-se em produzir uma perda contínua do território do corpo.

O ruído é uma fonte na produção de um corpo sem forma, de um espaço sem antes nem depois, de uma fronteira que intensifica o aspecto amorfo dos corpos. O ruído desloca os corpos, intensificando neles uma não-temporalidade, uma não-forma. Juntamente com as imagens sem matéria, as matérias sem imagem, ou seja, os ruídos, intensificam um discurso que trata das questões relacionadas à vida e a morte. O ruído é a eterna presença da morte dentro da vida.

As imagens sem matéria e as matérias sem imagem encontram-se relacionadas, tanto no xamanismo quanto na arte da performance, a temática geradora das relações entre o eu e o outro, os territórios e suas fronteiras, à tensão entre a vida e a morte, o passado e o futuro.

## **V**

### **Outros suportes: memória, registro, imaginação**

## Imaginação e memória

Vamos imaginar a produção de um espaço maquínico que possa operar as percepções daqueles que habitam este espaço. Este espaço é um invólucro, uma vestimenta ampliada, um *environment*, uma máquina. Este espaço envolve a utilização de tecnologias digitais de processamento de imagens e sons em tempo real. Para alcançar tal objetivo, navegaremos em idéias tratadas neste trabalho.

Uma noção importante que compõe este tecido é pensar a performance e as tecnologias atuais como a produção de máquinas de percepção. Estas máquinas objetivam produzir uma intenção sobre o espectador. Uma intenção que inclua sua participação, seu gesto de imersão na performance, que o atraia para seu interior. Que o faça navegar num espaço onírico, de lembranças e imaginação.

Uma segunda noção é que devemos utilizar nesta máquina as coisas produzidas neste mesmo mundo que estamos, dando a estas coisas uma nova opção de funcionamento. Seria mesmo como desmontar as partes de um todo e produzir um outro todo destas mesmas partes. Objetos que compõem diferentes contextos técnicos serão, portanto, incorporado à este espaço, mas modificados, fragmentados, recompostos, e relacionados uns aos outros de uma nova maneira.

Ainda há um terceiro objetivo. Esta máquina deve causar desterritorialização e produzir, portanto, interferências nos corpos. Ela, ao mesmo tempo que atrai, cria uma repulsa, porque sua magia refere-se à sua estranheza. Ela deve conter as imagens e sons da metamorfose xamânica que investiguei nos rituais *maraká* dos Asuriní do xingu. Ela produz magia e estranheza para os corpos que são convidados a brincar com ela, a intervir em suas resoluções e possibilidades de controle. Ela deve explorar a dimensão do controle e do descontrole, da ordem e do caos, do som e do ruído, da memória e do delírio poético.

Esta máquina de percepção a qual me refiro funciona como um registro de experiências. Vejo ela como um suporte desta pesquisa, o meio pelo qual construo um registro das informações. Mas para os que entrarem em contato com ela, é possível que esta idéia de memória fique um tanto distante, e que para estes mas pareça um mundo



imaginado. Na verdade, a instalação é uma memória subjetiva. Então, este espaço é um espaço imaginado, mas contém memórias depositadas nos objetos, nas combinações e nas imagens e sons registrados em vídeo e gravador de áudio na pesquisa com os Asuriní do Xingu. Em parte memória e registro, em parte algo imaginado poeticamente.

Durante os anos que realizei esta pesquisa um envolvimento com as tecnologias digitais influenciaram minhas concepções sobre a performance modificando substancialmente minha relação com os suportes de criação. Conforme já relatei, o trabalho “Documentação e transmissão dos saberes tradicionais dos Asuriní do Xingu”, realizado durante os anos de 2006 e 2007 me possibilitaram uma imersão no universo digital, de modo que passei a refletir sobre questões relacionadas a memória e a tecnologia em relação à performance.

Quando realizei a pesquisa de campo com os Asuriní do Xingu, uma outra dimensão desta relação me veio, devido ao processo desencadeado com as fotografias e sons que havia levado à aldeia. Neste mesmo episódio, fui tomado por um impulso que me levou a dominar o uso da câmera de vídeo e do gravador de áudio, passando por situações limites em relação a estes meios. Uma delas foi a de que em muitas situações somente conseguia visualizar o ritual através da câmera de vídeo, pois não havia luzes no período noturno em que os ritos do maraká eram realizados. Uma boa parte do tempo que filmei o *maraká* de 2007, utilizei recursos da própria filmadora para filtrar a imagem, clareando e tornando visível as ações através de processamento digital.

Gradativamente incorporei este domínio de armazenagem de vídeo e som ao meu trabalho. Utilizei, portanto, as imagens e os sons que registrei no ritual *maraká* de 2007 para produzir o trabalho resultante desta pesquisa. Busquei trabalhar com as imagens do ritual *maraká*, dos corpos xamânicos em transformação, dos gestos. Entretanto, modifiquei as velocidades destes corpos, de seus gestos, buscando uma visualização dos entremeios, pequenos resíduos de emoção que permeiam a plasticidade dos corpos.

Criei um inventário de imagens e sons, busquei relacioná-los de muitas formas, explorar as possibilidades de produção de relações entre vídeos, sons e objetos, na busca de

produzir uma instalação audiovisual, uma instalação interativa. Foi esta perspectiva que me fez desenvolver uma relação de maior proximidade com o domínio de tecnologias de registro e processamento de vídeo e som.

Durante os anos de 2007 e 2008 investi parte de meu tempo para controlar uma interface digital denominada Max/Msp/Jitter <sup>59</sup>, um software de processamento de som e vídeo em tempo real. O software permite o desenvolvimento de relações entre dados que são transformados, armazenados e trocados num sistema integrado. Com Max/Msp/Jitter é possível apreender e transformar dados recolhidos do meio ambiente, gerando sons e imagens, ou explorando relações entre estas duas dimensões.

O processo de desenvolvimento da performance é experimental. Portanto, a exploração tecnológica é apenas um recurso de efetivação, não uma finalidade. Como era necessário a criação deste espaço de memória de imagens e sons, tornou-se necessário desenvolver os recursos próprios para esta operação ocorrer. Por isto, a imersão tecnológica não é aqui uma superação de velocidades, mas uma exploração de possibilidade de transformar as coisas em outras coisas.

O *performer* desta instalação é o próprio público, que passa a atuar e a intervir no processo, na memória, na dinâmica de acontecimentos, tornando-se, deste modo, uma peça fundamental desta máquina. Entretanto, ele é parte de um jogo de combinações, pois suas intervenções não poderão controlar a totalidade dos acontecimentos. A instalação funciona como um brinquedo que se deseja explorar, mas cada parte explorada produz um efeito sobre as demais, de modo que não se pode realizar certas combinações solitariamente. Esta é a forma como percebo o uso das novas tecnologias de processamento

---

<sup>59</sup> Max/Msp/Jitter é um ambiente de programação multimídia que trabalha com o conceito de objeto. O software foi criado para realizar processamento de áudio e vídeo em tempo real. Os objetos do software produzem operações combinatórias e de análise de mensagens e números. A interface é aberta, e os objetos podem ser recombinaados para produzirem novas funções. O software pode sintetizar áudio e vídeo, executar amostras armazenadas de áudio e vídeo, assim como realizar operações matemáticas, receber informações de sensores, analisá-las e convertê-las. O software produz análise de informações de sinais de áudio e imagem, temperatura, presença, distância, dentre outras; podendo converter um tipo de informação em outra. É possível utilizar qualquer tipo de informação para produzir processamento em imagens e sons armazenados ou sintetizados, assim como para estabelecer relações simbólicas e numéricas dentre os conteúdos. Pode-se, por exemplo, extrair informações de um determinado som e utilizá-las para modificar as coordenadas de um vídeo, e vice-versa.

de informações em tempo real. Elas propõe a idéia de realização de jogos combinatórios em que acaso e precisão são usados simultaneamente.

Contudo, embora seja um brinquedo, ela é fruto da materialização dos registros que produzi durante a pesquisa. É uma escritura, ou se preferirmos, um jogo combinatório de informações. Mas os signos são como ideogramas, eles fornecem múltiplas interpretações ao espectador. Estas combinações que existem nos caminhos de acesso às informações produzem um labirinto dinâmico, caminhos que vão sendo construídos e bifurcados uns aos outros.

Neste sentido, a máquina pode ser vista como meio de (des)controle dos sons e imagens projetados no espaço de acontecimentos. A máquina recebe intervenções que devem ser descobertas pelo “espectador”, que devem explorar o gesto necessário para obter algum controle do sistema, mesmo que este jamais seja alcançado. Pois o controle é apenas um dado de relação, já que cada parte da máquina tem seu funcionamento modificado quando uma das outras partes sofre uma ação.

A máquina opera com o acaso. Não se sabe exatamente quando uma imagem poderá ser lançada na projeção, pois a programação realizada no Max/Msp/Jitter possui um inventário de imagens que são sequenciadas, de um lado, pela ação aleatória do computador e, pelo outro, pela intervenção dos espectadores que agem em seus instrumentos de interação. Isto ocorre porque a projeção das imagens é realizada a partir de diversos canais de vídeo, agrupamentos temáticos de imagens, que são misturados em decorrência das intervenções que os atuantes realizam nas interfaces. Por outro lado, cada um destes canais de vídeo possui cerca de 30 a 50 excertos que são acessados aleatoriamente pelo computador. Assim, enquanto o computador gera uma seqüência aleatória com estes excertos de imagens, os atuantes através de seus gestos modificam a resultante final que é projetada no anteparo.

Surge desta relação um efeito de “confusão”, já que somente uma parte do que ocorre pode ser modificado ou visualizado com clareza. O atuante possui, deste modo, um limite nas intervenções que pode realizar nos acontecimentos, passando a ter que buscar uma

referência para continuar, que na verdade ocorre de modo passageiro, já que o processo aleatório intervém continuamente no que pode ser determinado.

Por isto, a máquina funciona como um jogo, um jogo que não se encontra no domínio direto de quem age sobre ela, mas na relação que os corpos montam sobre a porção aleatória definida pelo computador e a porção combinatória articulada pelos atuantes. Os corpos acoplam-se às interfaces, numa relação simbiótica corpo-máquina. São gestos que devem ser explorados para que produzam resultantes nos sons e imagens projetados.

Esta máquina pode ser utilizada de diferentes formas. Entretanto, busco criar um espaço de acontecimentos e memória que coloque os atuantes numa situação de estranhamento dos objetos e do meio. A descoberta do gesto e a intervenção no funcionamento do espaço da instalação encontram ressonância com as imagens sendo projetadas e modificadas. Conforme já afirmei, este espaço é produto da relação entre registro e imaginação.

O que significam estas imagens, em qual nível elas interferem nos corpos que se encontram no espaço?

Quando decidi estudar as metamorfoses do xamã, tinha em mente a dimensão imaterial dos corpos. Penso os corpos como estas entidades materiais que podem sofrer desmaterialização. Na verdade, a própria materialidade dos corpos pressupõe uma imaterialidade, um mundo de memórias e imaginação que não se encontram numa posição diferente do espaço, mas numa coexistência. A materialidade dos corpos é assim composta de uma imaterialidade simultânea. Esta concomitância do material e do imaterial remete ao paradigma da unificação partícula/onda, apontado pela física quântica.

Neste sentido, decidi pensar imagens projetadas e sons como objetos imateriais que interferem nos corpos. Os sons fazem vibrar os corpos. Eles apresentam a propriedade de intervir na matéria dos corpos através da resultante das vibrações. As imagens de uma projeção possuem uma outra propriedade de intervenção na medida em que se tornam imagens sem materialidade, imagens de corpos que, ou estão sendo conduzidos

(transmitidos num suporte tecnológico), ou atualizam-se num tempo diferente do que o de suas existências enquanto matéria, e que, portanto, encontram-se desmaterializados. São como fantasmas, recordações inconscientes ou imaginações.

Esta desmaterialização dos corpos projetados na instalação somente toma forma e consistência a partir da materialidade do gesto daqueles que atuam sobre as interfaces da máquina, de modo que as interfaces da instalação acabam por “conectar” o mundo imaterial da memória dos atuantes com o mundo imaterial das imagens e sons projetados. Entretanto, isto somente ocorre quando estes dois universos atravessam o espaço material da instalação, seus objetos físicos e sensores que apreendem informações advindas dos corpos que ali atuam.

Tudo deve se passar como se as pessoas estivessem num espaço imaginário e de recordações. O espaço deve funcionar como um sonho, uma experiência sinestésica que, todavia, produz uma descontinuidade das percepções. Entre os atuantes e a instalação se estabelece, deste modo, um sentimento de alteridade que conduz a exploração do espaço. Uma exploração que ocorre na conexão entre as partes internas (as memórias, sensações, sentimentos e processos de cognição) e as partes externas (os objetos, cabos, sons e imagens projetadas).

### **Controle, imprevisibilidade e interação com o público**

Interagir este espaço de memória e imaginação, que ao mesmo tempo concebo como uma forma de dividir uma percepção com um certo coletivo, é o intuito desta criação. Os *performers* da instalação são os próprios indivíduos que penetram no espaço da instalação. Eles são os atuantes da instalação e devem passar por um momento de experimentação deste espaço. Deve ocorrer uma curiosidade em relação aos objetos, que devem atrair um gesto gerativo.

A idéia é a de que este gesto gerativo surja como um desencadeamento do processo de explorar as possibilidades da instalação. Como os instrumentos de interação

encontram-se espalhados no espaço, e portanto, não há a divisão palco-platéia, os espectadores podem livremente passear pelo espaço da instalação, atuando nos objetos.

O público poderá realizar movimentos nas imagens e nos sons, experimentando o processo de improvisação, pois aquele que interage com os objetos é conduzido pelo prazer de realizar intervenções nas imagens, de modo que simultaneamente realize operações sonoras e de edição do vídeo. Evidentemente, quanto maior o grau de apreensão do funcionamento da interface, mais aprimorado pode ser o resultado das relações sonoras e visuais estabelecidas. Entretanto, alguns gestos necessários para acionar as interfaces podem ser facilmente descobertos e elaborados.

Assim, com o intuito de realçar um grupo ou outro de imagens, ou mesmo de brincar com o processamento de cor e textura das imagens, o participante pode realizar gestos nos objetos, buscando perceber quando controla e quando não controla a interface. O resultado estético e temporal da instalação é uma combinação da ação gestual de todos os participantes que interagem na instalação.

O resultado da improvisação não depende de uma mecanização dos movimentos, e sim da qualidade gestual daqueles que buscam jogar com os sons e as imagens, percebendo a variação de movimentos e ao mesmo tempo interagindo e produzindo variações no movimento, na temporalidade da instalação. É necessário realizar relações entre a condução do som e das imagens, às vezes, aguardar a ação de outro atuante e esperar o momento correto de se manifestar.

A instalação exige daquele que a percorre um foco multi-perceptivo, pois é necessário colocar a atenção em diversas variáveis, pois ao mesmo tempo que o atuante percebe as mudanças que ele mesmo produz no ambiente, deverá perceber as variações produzidas por outros participante e as produzidas de forma automatizada pela programação. Deste modo, o controle que um atuante possui sobre a interface somente faz sentido quando contrabalançado com a ação de outro atuante, já que cada uma das entradas pode influenciar no funcionamento das outras. Além disto, as interferências provenientes da programação coloca sempre algum elemento de indeterminação, que deve ser recebido

pelos atuantes como um elemento a mais do jogo resultante do controle e da imprevisibilidade. A unidade é, portanto, obtida destes diversos fatores, de modo que o resultado é em parte um processo de criação coletiva.

O desenvolvimento destas novas interfaces modificam substancialmente a relação do espectador com a obra. O espectador deixa sua posição de apreciação para ser atuante. O atuante transforma a obra.

A instalação não necessariamente pressupõe uma apresentação delimitada no tempo. Ela poderá estar montada num espaço de circulação, sendo que o seu aspecto temporal estará relacionado à atuação dos indivíduos junto às interfaces. Deste modo, não há um caminho ou trajetória de ocorrência que deva ser repetida, mas um espaço em que os acontecimentos se intensificam na medida em que ocorre a atuação sobre as interfaces. Caso não haja interferência nos objetos da instalação, a instalação interromperá parte de suas operações. A execução do som depende diretamente da intervenção nas interfaces, sendo que quando as interfaces não estão sendo acionadas, simplesmente a dimensão sonora não ocorre. Do mesmo modo, somente ocorre a aparição das imagens quando existem sons sendo executados. Há uma relação entre os sons e as imagens que refere-se ao fato de que sem o som não é possível ver os acontecimentos projetados.

### **Os objetos da instalação e as tecnologias de interação**

A instalação pode ser montada e desmontada em diversas combinações de suas peças. Ela também poderá ser ampliada progressivamente, utilizando-se para isto, novas combinações e possibilidades de articulação das interfaces com imagens e sons projetados. Novas projeções poderão ser incorporadas ao espaço, produzindo novas relações e significados.

Mas é necessário produzir uma conexão entre as imagens e sons armazenados no computador e a parte física da instalação. Entre a memória imaterial dos atuantes e a projeção imaterial de imagens e sons, deve haver meios concretos de articulação. No mundo digital, a articulação poderá ocorrer através do gesto ou da captura de informações

num determinado meio, através de sensores. Na realidade, o software Max/Msp/Jitter necessita de receber dados em suas entradas, sejam estes dados obtidos através de microfones, captadores de áudio, câmeras de vídeo, receptores de luminosidade, de campo magnético, dentre outros. Atualmente existem sensores que possuem formas mais sutis de captação de informações do corpo, como os que são sensíveis às ondas cerebrais.

Uma vez capturada as informações do meio, estes dados são enviados ao software na forma de números ou mensagens. Os números por sua vez poderão manipular certas coordenadas das imagens e dos sons que encontram-se armazenados no computador ou são capturados em tempo real por dispositivos postos no espaço. Assim, um som capturado por um microfone poderá interferir numa informação relacionada com uma imagem, ou vice-versa. Por exemplo: é possível intervir na frequência de um som a partir da captura do movimento de alguém que se encontra no espaço da instalação.

Esta interação entre os dados capturados do meio, os sons e as imagens nos propõe uma verdadeira alquimia em tempo real, já que aspectos capturados do meio podem produzir efeitos no universo imaterial dos meios digitais. Uma sinestesia das percepções se desdobra das relações estabelecidas entre a apreensão de dados advindos da participação, consciente ou inconsciente dos atuantes, e as informações armazenadas no computador, de modo que imagens e sons que ocorrem no mundo imaterial das projeções fluem e penetram o imaginário dos corpos-atuantes. Uma continuidade entre os corpos e o espaço faz do primeiro uma peça integrante do dispositivo digital, de modo que não se pode mais limitar o mundo externo e o mundo interno. Objetividade e subjetividade encontram-se, neste momento, entrelaçados. O sistema digital acopla-se, deste modo, ao sistema nervoso.

Contudo, para tudo isto ocorrer é necessário que as interfaces comuniquem os impulsos dos atuantes ao computador, gerando assim as transformações necessárias nas imagens e sons da instalação. Conforme assinala anteriormente, são muitas as possibilidades. Há duas interfaces na instalação que estou produzindo, que gostaria de descrever:



Uma delas é a roda. Escolhi uma roda como meio de gerar movimentos na instalação por considerar que a roda é uma tecnologia que representa o mundo mecânico, pois a descoberta de seus usos na história da civilização produziram grandes transformações nas formas de manuseio do meio, indo desde sua utilização em moinhos de água e transportes arcaicos, até o desenvolvimento de técnicas modernas de produção industrial. A roda, sem dúvidas, é um artefato técnico da modernidade e da revolução industrial.

Mas a roda é também um brinquedo, um brinquedo de girar. Ela está presente em muitas formas de brincadeira - jogos de roda, carroceis; por possuir um formato que permite o “olhar para todos os pontos”. Girar é também uma das mais antigas ações humanas relacionadas com a ludicidade. Assim, é possível misturar esta dimensão lúdica da roda com a dimensão técnica e produtiva de modo a ampliar sua apreensão simbólica. Minha intenção é transformar um objeto tão relacionado ao mundo técnico num objeto que produza relações entre imagens e sons da instalação.

Vamos entender como a roda foi posta como interface na instalação. Em primeiro lugar, é necessário dizer que a roda utilizada na instalação resultou de uma busca por uma roda que se adaptasse às necessidades que seriam desenvolvidas. Assim, muitas outras rodas foram inventariadas, mas a que restou foi a que melhor servia aos propósitos da instalação. Esta roda foi utilizada em outros trabalhos que realizei. Em 2006, ela fez parte de uma instalação sonora que foi apresentada na Galeria de Arte do Instituto de Artes da Unicamp. Em 2007, pela primeira vez ela foi montada sobre uma base giratória, para fazer parte de uma apresentação multimídia no “I Festival Contato”, realizado na Universidade Federal de São Carlos. Nesta ocasião, foi acoplado na roda um sensor de direção que enviava dados para um computador.

Em 2008, modifiquei o sistema e passei a utilizar uma câmera de vídeo (*webcam*) que, fixada numa base (feita a partir de uma panela grande de alumínio, como as utilizadas pelos Asuriní do Xingu para fazer o mingau), encontrava-se direcionada para a parte inferior da roda, localizada acima da câmera. A roda, por sua vez, girando livremente

para a esquerda e para a direita sobre a barra roscada que a segura, que está fixada na panela (na vertical e perpendicular ao plano da panela), encontra-se coberta por um tecido preto, que contém um único ponto branco. A imagem da roda é capturada pela câmera, e enviada ao max/msp/jitter. No software, um objeto específico pode destacar o ponto branco no tecido da roda, e mapear sua posição. Deste modo, é possível produzir, através destas combinações, uma região numérica que pode ser recalculada e escalonada, considerando que é possível converter sinais numéricos em símbolos específicos. Estas informações são utilizadas para executar determinadas tarefas, como tocar as amostras de som armazenadas e modificar os canais temáticos de vídeo que ela acessa, dentre outras, segundo a programação.

Um segundo objeto-interface possui o funcionamento muito semelhante ao da roda, porém é composto por dois cabos de machado. O cabo de machado é um objeto amplamente utilizado pelo *wanapy* durante o processo de preparação do espaço da *tukaia*, e possui um significado especial em minha experiência de campo. Na interface, os machados podem girar livremente em sentido horário e anti-horário, como a roda. Este objeto também possui uma câmera voltada para cima, de modo que capture a imagem da parte inferior do machado. Como a câmera encontra-se numa posição fixa, a imagem do machado aparece e some da região de captura, de modo que gere uma variação de luminosidade. Esta variação é também transformada, gerando assim, um sistema de signos que são utilizados para realizar operações nas informações armazenadas no max/msp/jitter.

Conforme assinala, estes objetos foram construídos utilizando uma base feita com uma panela grande de alumínio, que foi embocada e pintada de preto. Na instalação montada em 2006, a qual me referi anteriormente, o tema da panela e do ritual já apareceram conjugados. Nesta ocasião, um grande tacho foi usado na entrada do espaço da instalação. O tacho foi pendurado utilizando-se dois cabos de aço que estavam fixados no teto, de modo que ficasse “flutuando” no espaço, mas com um pequeno ângulo de curvatura. Havia um pouco de água dentro do tacho, e duas baquetas foram alocadas em seu interior, como que sendo oferecidas aos que ali entrassem. Ao tocar o tacho com as

baquetas em sua parte superior, que estava sem água (o tacho estava ligeiramente tombado para que a água ficasse apenas em uma de suas metades), a vibração do metal produzia formas na água, que podiam ser ampliadas de acordo com a intensidade dos toques. O tacho era apenas uma dos objetos sonoros da instalação, e compunha o espaço juntamente com a roda e uma escultura composta de um latão, resíduos e metal (percutido como sinos) e cordas (que compunham uma harpa construída sobre o latão).

O tema da panela encontra-se presente também na instalação atual. A panela de metal, usada pelos Asuriní do Xingu para cozinhar o mingau ritual, também aparece nas imagens projetadas da instalação. Também há a recorrência da panela de cerâmica usada pelos Asuriní para compartilhar o alimento com a Divindade Cobra e outros espíritos que são trazidos à aldeia, assim como que é nesta panela que é depositado o *ynga*, quando o xamã o pega durante o ritual, e também quando os homens compartilham o mingau. Este tema da panela possui um sentido específico, pois a panela é um signo da partilha do alimento e das substâncias, sendo uma espécie de arquétipo do ritual.

Entretanto, esta forte presença das panelas no processo de criação não decorre de uma busca consciente, mas de um encontro. Quero dizer com isto que as panelas foram aparecendo em minha trajetória, e mesmo nas imagens de vídeo eu apenas dei atenção a este tema posteriormente. A panela e o fogo, a meu ver, são signos de um estado de partilha e transformação das substâncias e dos estados corporais.



Figura 19 - Objetos da instalação.

Outra interface utiliza um cabo de áudio que encontra-se soldado em um objeto de metal. O cabo de áudio envia, deste modo, uma variação de energia para o software quando uma pessoa toca o objeto metálico. Quando não há o contato do corpo no objeto a intensidade do sinal é muito baixa. Porém, quando uma pessoa encosta sua mão no objeto, ocorre um aumento da energia, que produz uma variação numérica correlata resultante da análise realizada pelo software. Esta variação de energia, decorrente do toque, é também mapeada e transformada em informações que possam ser utilizados para produzir sons e variações nas imagens que estão sendo projetadas neste instante.

Pode parecer para alguns que estas operações são de uma ordem somente técnica. Mas na verdade, tudo se passa para que no final uma resultante se desdobre das relações entre o mundo material e imaterial que compõem a instalação. O computador abre a possibilidade de realizar operações de relação, conversão e aleatoriedade, de um modo específico. A combinatória errante que é resultado das relações estabelecidas entre as



estéticas do inconsciente para produzir um campo de alteridades que resulta da relação entre os atuantes e a própria instalação.

### **As imagens**

Utilizei na instalação as imagens que registrei em minha pesquisa de campo realizada em setembro de 2007. Estas imagens referem-se à preparação do espaço ritual para o espírito *apykwara*. São imagens da confecção do tambor *ivafú*, do objeto *javaraika*, do objeto *yvara*, dentre outras ações.

Também utilizei imagens do *maraká* extraídas do acervo da Profa. Regina Müller, que foram tratadas e catalogadas para o projeto “Documentação e transmissão dos saberes tradicionais dos Asuriní do Xingu”, o qual já me referi em outras partes deste trabalho. Muitas destas imagens foram registradas na década de 90. Há ainda um menor número de imagens mais antigas, dos anos 70 e 80.

O conjunto de todas estas imagens foram alocadas em diferentes agrupamentos, com temáticas específicas. Ao todo, são três canais temáticos, com imagens alocadas da seguinte forma:

- Imagens da ação ritual.
- Imagens da preparação do espaço ritual.
- Imagens dos objetos rituais que compõem a *tukaia*.

Como já assinali, cada um destes grupos temático de imagens é composto por cerca de 50 excertos de imagens, que são lançados num canal de vídeo específico de forma aleatória. Isto significa que o atuante não possui controle das imagens que se sucederão em cada canal temático (referente a cada grupo). Deste modo, a resultante referente a cada canal temático é sempre algo imprevisível.

As imagens foram tratadas de modo que se tornassem ruidosas e sem definição. É possível que o espectador, num primeiro contato, possua dificuldade em reconhecer o que

ocorre. Na verdade, não há a intenção de mostrar as imagens com nitidez, e sim dispersá-las, criar um efeito de limite entre a identificação e a não identificação do que ocorre. Assim, os símbolos culturais são decompostos e apresentam-se como índices.

Interessa, neste sentido, a alteridade dos corpos visíveis nas imagens projetadas, de modo que o espectador-atuante deseje descobrir quem são aqueles que habitam o espaço de projeção, mas nunca consiga encontrar um referencial que lhe permita reconhecer ao certo àqueles corpos. Como as imagens projetadas de cada agrupamento temático pode estar em sobreposição com as imagens de um outro agrupamento, os corpos encontram-se imersos em texturas e combinações de imagens armazenadas em tempos históricos diferentes. Assim, percebe-se os corpos como se estivessem num processo de desmaterialização contínua. As vezes, um mesmo indivíduo aparece em regiões distintas do espaço de projeção, criando uma espécie de duplicação ou inconstância de sua presença.

Os tempos históricos das imagens são assim misturados uns aos outros. As imagens mais atuais que realizei em 2007 encontram-se sobrepostas às imagens mais antigas extraídas do acervo da Profa. Dra. Regina Müller. Como se fossem resíduos no espaço tempo da instalação, estas imagens aparecem em relances, com sombras e sobras de corpos que se fundem uns aos outros, transmutando suas aparências humanas. A imaterialidade própria do efeito da projeção é ampliada com a imbricação de imagens que aparecem enquanto “fantasmas” na projeção, sombreando e fornecendo profundidade à instalação.



Figura 21 - Imagem resultante de processamento dos vídeos. Uma imagem em que somente o contorno dos corpos aparece (brilhando) encontra-se sobreposta à imagem de fundo (que aparece sutilmente, e realçada pelo boné do xamã). Na resultante pode-se ver mais a esquerda a imagem da tukaia para o espírito *arapoá* (sombreada e brilhante nos contornos, em forma triangular) destacada devido ao processamento digital.

Este espaço poético não encontra-se destacado de quem o produziu, nem tampouco de quem interage com ele, já que seus efeitos produzem uma continuidade, um prolongamento do espaço mental das memórias e emoções vividas. O uso destas tecnologias audiovisuais são postas aqui como componentes de extensão do dispositivo corporal de imaginar e lembrar. São extensões dos processos da memória e da percepção.





Figura 22 - Esta imagem resulta da sobreposição de dois vídeos realizados em diferentes momentos. A imagem mais destacada é do xamã e do *wanapy* (a direita e a esquerda, respectivamente). Contudo, com a sobreposição, podemos observar o xamã *moreyra* aparecendo em duas posições: à frente, sentado na cadeira, e atrás do *wanapy*, como um “sombra”. Outros “ruidos” resultantes da sobreposição fornecem à imagem um sentido “fantasmagórico”, como, por exemplo, a panela segurada sobre a cabeça do xamã *moreyra*, à direita.

As imagens foram ralentadas e aceleradas, segundo um dispositivo que modifica as suas velocidades aleatoriamente. Deste modo, é possível extrair de cada passagem um maior grau de apreensão das expressões e dos movimentos, que parecem estar numa espécie de “submersão”. Assim, pode-se observar determinadas ações de forma ralentada e perceber coisas que não são possíveis de serem percebidas quando as imagens

estão em suas velocidades normais de acontecimento. Isto gera uma movimentação específica para a projeção. Os rostos e mãos, as confecções dos objetos e as operações sobre os materiais são vistos com uma nova velocidade, o que permite observar as expressões e sentimentos envolvidos no processo ritual do *maraká* de uma nova perspectiva.

Os excertos de vídeo foram recortados de modo a extrair contornos específicos. Assim, no agrupamento temático referente à preparação do ritual, com excertos de vídeo que correspondem à confecção da *tukaia*, do *ivafú*, da *javaraiaká*; buscou-se uma aproximação com o trabalho das mãos, em close, de modo que os rostos e expressões faciais não ficassem aparentes. O que se vê neste canal de vídeo, são mãos trabalhando para realizar os preparativos do ritual, e não é possível reconhecer a quem pertencem estas mãos.

Algo semelhante podemos dizer do agrupamento de vídeo referente às imagens dos objetos rituais. Neste caso, também buscou-se os focos de aproximação, de modo que se extraísse das imagens apenas o objeto, evitando-se assim a imagem do espaço circundante.

Mas a aleatoriedade correspondente ao sequenciamento de cada grupo temático não ocorre no que se refere à passagem de um grupo de imagens à outro, nem à qualidade específica das imagens. A resultante final da imagem, a qual o espectador-atuante poderá ver na projeção, corresponde à passagem de um grupo de imagem à outro, que são sobrepostos ou não, na medida em que os atuantes interagem com as interfaces da instalação. Em algumas situação, a fusão de imagens relativa à passagem de um canal de vídeo a outro, vem acompanhada de um som correspondente.

Além disto, cada canal temático pode ser modificado em relação à sua textura, coloração, intensidade. Há determinados processamentos de vídeo que são realizados em tempo real, respondendo ao comando que provém das interfaces conectadas no sistema e, portanto, do próprio atuante. Por exemplo: um canal de vídeo que produz um fluxo de imagens em preto e branco pode ser colorido quando o atuante interage em uma das interfaces que corresponde a este canal.

Um efeito de imersão inconsciente aflora deste processo, pois, como a resultante final projetada depende da totalidade das interações nas interfaces e da forma como elas estão sendo realizadas, é possível que o que se veja seja uma mistura dos diversos canais de vídeo, sobrepostos uns aos outros, num único plano. Assim, imagens que se referem à preparação da *tukaia* poderão ser vistas sobrepostas às imagens da ação ritual, de modo que as informações relativas a estes dois momentos da realização do ritual podem ser assistidas concomitantemente.



Figura 23 - O *wanapy Apebú* aparece fixando o charuto no *yvara* ao mesmo tempo em que é projetada a imagem da panela em que é cozido o mingau ritual.

Em outras situações, imagens referentes à ação ritual podem aparecer na projeção, revelando uma outra porção de um mesmo episódio. Assim, procurei remontar o processo ritual de forma sintética, misturando eventos do ritual que ocorreram em diferentes tempos.



Figura 24 - Acima: imagens da *tukaia*. Abaixo: O tambor *ivafú* visto de diversos ângulos simultaneamente.



Figura 25 - Confeção do *ivafû* e preparação do mingau. A faca descascando a castanha-do-pará e o interior do *ivafû* cortado pelo machado.



Figura 26 - Nesta imagem vê-se a panela de preparação do mingau e as bordas do *ivafû* contornando-a.

O espectador-atuante, ao interagir com as interfaces, poderá “vasculhar” os momentos específicos - que se referem à preparação e a performance propriamente dita, criando focos de observação. Também poderá observar as partes da realização do ritual quase que simultaneamente. Poderá buscar a nitidez ou o ruído.

Neste processo de interação, as imagens tendem a perder os seus significados, misturando-se umas as outras de modo que componham texturas. Estas texturas, resultantes da combinação de diversas imagens sobrepostas, fazem com que o sentido das imagens seja alterado, possibilitando assim um processo de abstração visual. Esta oscilação entre a definição da imagem e a abstração visual, juntamente com a qualidade do espaço sonoro produz uma intensificação de sensações e percepções. Este efeito faz com que as imagens se apresentem como índices de uma experiência.

Entretanto, tudo deve ocorrer de maneira fluida. É necessário estar atento ao que ocorre e responder as outras interfaces, buscando realizar um certo resultado. O interessante é que quando as três interfaces estão sendo acionadas simultaneamente, a sensação é de perda de controle do que está ocorrendo, pois não há mais como manter uma linearidade na produção final das imagens. Em outras palavras, ao atuar sozinho, um indivíduo poderá agir diretamente sobre as imagens, tendo a nítida percepção de controle; mas na medida em que as outras interfaces são acionadas, este controle se torna cada vez mais distante, tendo o indivíduo que refazer sua posição e entrar num “acordo” com os outros atuantes, para assim produzirem em conjunto o resultado esperado.



Figura 27 - No centro da reunião dos homens para tomar mingau aparece o xamã *Moreyra* (corpo envergado). A imagem de *moreyra* não pertence ao espaço da reunião.

Mas este “acordo” não é algo que se combina com antecedência, já que deve ser percorrido no próprio instante da atuação. Deste modo, a atuação requer uma perspicácia, pois a exploração e o controle não é algo dominado pela ação de uma única pessoa, mas que se realiza pela interação que ocorre em três níveis: um primeiro nível relaciona-se ao gesto de quem aciona as interfaces, um segundo nível ocorre na interdependência entre os gestos dos atuantes, e um terceiro nível é resultado da programação realizada no software.

### **Os sons**

O processo realizado com os sons é semelhante ao que foi realizado com as imagens. Todas as imagens projetadas na instalação são registros do ritual *maraká* que



foram alterados em relação as suas resoluções originais<sup>60</sup>. Isto mantém uma certa unidade na resultante que é decorrente da combinação dos diversos excertos. As amostras de sons utilizadas na instalação também foram alteradas em relação a sua resolução original. Estas amostras referem-se aos sons relacionados ao machado e ao facão, ao rito denominado *petimbô*, que é parte integrante do ritual do *maraká*, e a algumas amostras de vozes humanas conversando na língua asuriní. Entretanto, o espaço sonoro da instalação possui sons que não foram originados a partir de registros, mas a partir de síntese digital. Estes sons não possuem relação direta com o espaço sonoro do *maraká*.

A utilização das vozes e dos sons do *petymbô* refere-se aos elementos territorializantes e desterritorializantes do ritual. As vozes compõem, deste modo, o espaço da linguagem falada, da comunicação direta, dos murmúrios; enquanto que os sons do *petymbô* referem-se a metamorfose xamânica, a desterritorialização ou à posição de tensão do xamã com os espíritos. Minha opção em não usar os cantos do *maraká* deve-se ao fato de que este material sonoro implicaria numa resolução quase que documental do material aqui trabalhado, o que busquei evitar desde o começo. Minha intenção, ao contrário, é extrair relações entre os espectadores-atuantes e a instalação, e não mostrar os registros como uma documentação. Os cantos do *maraká* parecem “resolver” as imagens, e isto tiraria o aspecto específico do material, assim como o estranhamento resultante da relação decorrente das intervenções dos espectadores.

Esta condição foi uma opção que objetiva delimitar o espaço de acontecimentos, isto é, separar o espaço de ocorrência da instalação do espaço de projeção das imagens. Há a intenção de fazer com que o espaço de imagens projetadas seja de uma natureza diferente da do espaço em que se encontram os objetos-interfaces da instalação. Assim, quando o som não possui relação direta com as imagens, há uma percepção de que os atuantes não se encontram no mesmo espaço em que se encontram as imagens projetadas dos corpos Asuriní. O espaço territorial dos Asuriní (presentificado nas imagens) é

---

<sup>60</sup> Refiro-me a resolução do vídeo e do áudio conforme esta foi realizada no momento da captura. Conforme já escrevi, esta resolução foi alterada de várias formas: mudança de velocidade, aplicação de ruídos e processamento digital, dentre outros.



transformado, deste modo, através da dimensão sonora, que não pertence ao mesmo domínio das imagens.

Assim, entre a visão e a escuta cria-se uma descontinuidade e ao mesmo tempo um novo espaço. A proposta sonora da instalação corresponde a idéia de produzir através da imersão dos atuantes num espaço sonoro de ruídos uma espécie de desterritorialização das percepções. As percepções sofrem, então, uma perda de referência, já que não se pode localizar com precisão a relação direta entre sons e imagens, que encontram-se desconectados. É como se os acontecimentos que ocorrem nas projeções estivessem num outro plano espacial, e os atuantes da instalação observassem este outro plano através de uma mediação.

Por outro lado, esta nova relação entre as imagens e os sons da instalação modifica a própria percepção da imagem, que é envolvida numa outra perspectiva. Desta nova relação uma poética se inaugura. Àquelas imagens que, mesmo com certa dificuldade, podem ser reconhecidas como imagens de indígenas dançando, não correspondem ao espaço sonoro que ocorre na instalação, de modo que torna-se clara a idéia de que tudo aquilo que se vê na projeção ocorre numa outra realidade, que está sendo acessada, entretanto, naquele espaço e através daqueles dispositivos que podem ser acionados. Acionando-se os dispositivos (interfaces) da instalação, pode se observar aquele mundo que encontra-se do outro lado, mas percebe-se, pela ausência de continuidade em relação ao espaço sonoro, que indígenas e atuantes não estão numa mesma dimensão do espaço.

O som do machado e do facão utilizado pelo *wanapy*, presente em quase toda a coleta de materiais e preparação do ritual *maraká*, também foi utilizado na instalação<sup>61</sup>. Muitas das amostras utilizadas referem-se ao som produzido pelo machado no processo de confecção do *ivafú*. Mas estas amostras foram ralentadas o suficiente para que se tornassem mais largas e mais graves, o que alterou significativamente sua natureza. Diversas

---

<sup>61</sup> O machado e o facão são dois instrumentos cotidianamente pelos Asuriní.

combinações de alturas sonoras e formas ralentadas do som do machado e do facão foram então postas num *sampler*<sup>62</sup> que executa estes sons no espaço da instalação.

O atuante não possui o controle preciso sobre estes sons, já que seus gestos apenas os “lançam” no ambiente. O objeto-interface que emite estes sons é o objeto feito com cabos de machado. O cabo de machado que compõe a escultura, ao ser girado, tanto em sentido horário quanto em sentido anti-horário, envia um sinal para o software, que produz uma contagem do número de rotações. Desta contagem, destaca-se um número que identifica uma determinada quantidade de giros. Este número, por sua vez, quando é alcançado, envia um sinal ao *sampler*, que executa uma das amostras de som referentes ao som do machado ou do facão. Esta combinação resulta numa sobreposição dos sons do machado e do facão, que possuem a dimensão temporal alterada pelo computador, produzindo uma harmonia com suas texturas, já que sons mais graves e sons mais agudos resultam do processamento.

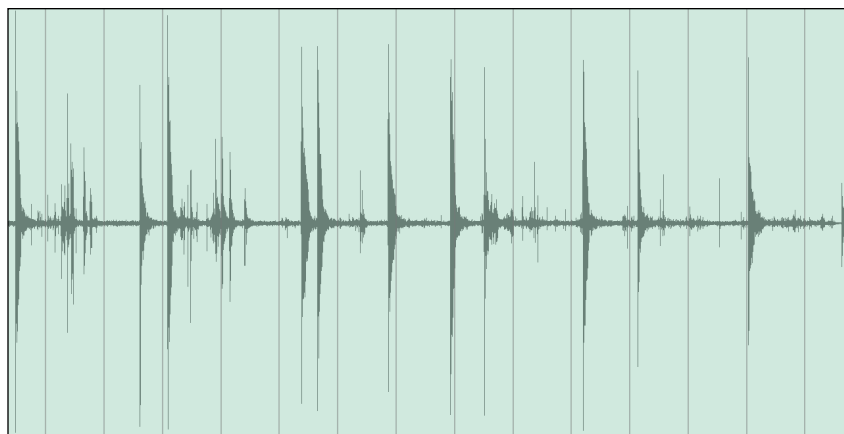


Figura 28 - Representação do sinal de áudio referente a amostra do som do machado utilizada na instalação, no oscilograma do software.

---

<sup>62</sup> Máquina digital que possibilita a execução de uma amostra de som, assim como a sua manipulação em relação a velocidade e frequência.

A escultura atua simultaneamente na dimensão do vídeo: ao ser girado, o cabo de machado modifica os canais temáticos de vídeo que estão sendo projetados. Contudo, o atuante, ao mesmo tempo em que aciona as imagens de vídeo, também atua na contagem do número de giros, de modo que venha a executar os sons do machado e do facão armazenados no *sampler*. Um mesmo gesto aciona diferentes informações armazenadas na memória do computador. Este fluxo de informações é próprio do modo de programação do max/msp/jitter.

Os sons ralentados do machado e do facão produzem uma sensação de submersão no ambiente da instalação, como se suas frequências e suas movimentações transportassem os corpos dos presentes para uma nova temporalidade. Este efeito, por outro lado, também ocorre na dimensão das imagens de vídeo, já que elas também encontram-se ralentadas. O efeito de ralentação e aceleração de sons e imagens, modificados aleatoriamente dentro de uma certa margem, produzem uma flutuação temporal, pois o ritmo acaba sendo organizado por tendências de velocidade e relação entre estas diferentes velocidades que são geradas, e não por pulsação.

Na instalação, há uma forte presença de formações harmônicas não-temperadas<sup>63</sup>. Deste modo, a roda produz sons sintetizados com variações microtonais de alturas, sem que o atuante possua controle destas frequências. O gesto não pode, na instalação, atuar sobre o controle da frequência destes sons, que são liberados no ambiente, formando uma camada específica de combinações harmônicas e de timbres resultantes. Procurei, deste modo, produzir um esquema de organização dos sons que encontra-se circunscrito numa determinada região, entre uma frequência mais grave e outra mais aguda. Por outro lado, estes mesmos sons encontram-se preenchidos de indefinição e ruído. Este resultado foi obtido na própria síntese sonora. Assim, a escuta é iludida com uma sensação de organização que na realidade não se efetiva. Este som sintetizado da roda resulta de um dispositivo digital programado no software que é semelhante ao utilizado no objeto feito de

---

<sup>63</sup> Referente ao temperamento: sistema musical que divide a oitava em 12 semitons idênticos.

cabos de machado, que conta os giros e seleciona um número da contagem para executar a amostra de som.

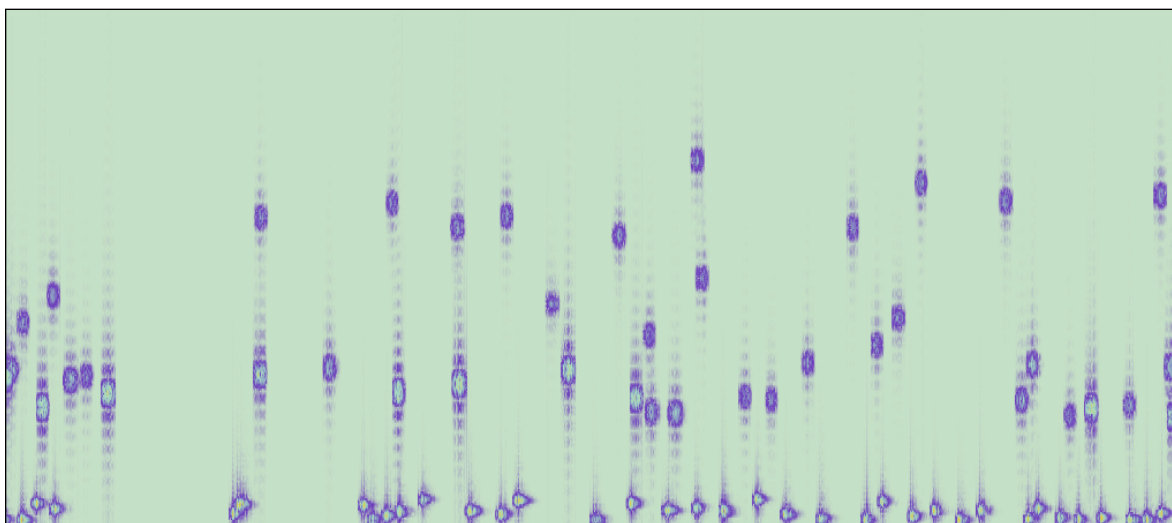


Figura 29 - Sonograma mostrando o espectro sonoro referente as frequências (na vertical) executadas pelo sintetizador programado para a instalação durante um certo período de tempo (horizontal). As frequências são geradas em regiões. O sonograma mostra aproximadamente três regiões de frequências que resultam na textura sonora.

Tempo e espaço são duas coordenadas correlatas. Som e imagem também. A transformação das sensações temporais através da alteração das velocidades objetiva modificar a apreensão perceptiva que ocorre no domínio do tempo marcado pelo relógio. Isto nos revela esta faceta que os sons e imagens possuem de “marcar” o tempo do corpo, o tempo e a frequência de vibração da matéria corporal, de fazer com que as percepções atuem numa dimensão temporal específica.

Esta propriedade do som influi no ato de perceber o mundo. Os xamãs sabem desta dimensão e a utilizam para produzir efeitos nos homens. Entretanto, esta forma de usar o som, sob o ponto de vista do homem ocidental, tomou uma aura de “coisa mística”.

Esta propriedade “mágica” do sonoro, envolvida pela racionalidade do pensamento musical europeu, foi associada ao mundo das crendices como representante das formas exóticas de relação com os sons.

Contudo, estudos mais recentes nos mostram que as coisas não são bem assim<sup>64</sup>. A limitação do campo de escuta no mundo ocidental pode ser vista como uma das ações coercitivas que a racionalidade instrumental impingiu ao homem moderno. Na verdade, já na Grécia antiga Platão observou esta potência do som como uma forma de coesão ou dissociação social. Para Platão, os sons dionisiacos (ruídos e irregularidades sonoras) poderiam colocar em crise a sociedade e o estado Grego (Wisnik, 1989), que dependia fundamentalmente das alturas (frequências organizadas matematicamente) de seus modos musicais, especialmente associados a “harmonia das esferas”<sup>65</sup>. Assim, o “bom” cidadão grego deveria ser educado musicalmente para poder atuar numa “sintonia” junto ao corpo social.

Esta propriedade de centralizar os corpos segundo frequências específicas, concebida inicialmente por Platão como uma forma de atuação política na formação do cidadão, é utilizada às avessas na instalação<sup>66</sup>.

A intenção é a de produzir um não-território social, de deslocar os corpos dos centros e, deste modo, colocá-los um estado liminar em que as percepções possam fluir livremente. Este estado corporal é um estado fronteiro, e por isto de deslocamento da corporalidade.

Assim, o domínio de produção e manutenção do território cotidiano não encontra-se presente na instalação. Ao contrário, a idéia é a de que os corpos se desterritorializem das coordenadas espaço-temporais cotidianas para estarem abertos à

---

<sup>64</sup> Sobre esta questão ver: “A máquina universo: criação cognição e cultura informática. São Paulo. Ed. Artmed. 1987”, cujo autor é Pierre Levy.

<sup>65</sup> A harmonia das esferas refere-se ao pensamento grego que estabelecia relações entre a altura dos sons (sete notas musicais), a matemática e a astrologia. Um princípio numérico universal que abrangia todas estas ordens, estabelecendo números e proporções equivalentes entre elas. O caráter heptatônico de modelo planetário coincidia com a estrutura da escala musical de sete notas. A idéia de uma harmonia musical que é correlata da harmonia celeste.

<sup>66</sup> O espaço sonoro da instalação visto como um espaço dionisiaco, o contrário da mensuração apolínea.

dimensão de alteridade produzida pelas imagens dos corpos e ações dos Asuriní do Xingu, projetadas na instalação.

Portanto, a presença de formações sonoras irregulares e do controle fugidio sob os dispositivos da instalação, produzindo descentralização dos regimes de signo, extraindo dos corpos um novo território e “estado de percepção”, produz um maquinismo exploratório e não-cotidiano.

A instalação conta com uma espacialização do som, que é projetado num sistema multicanal. São seis saídas de áudio que encontram-se espacialmente distribuídas. Os sons também podem se movimentar de uma saída a outra. É possível, deste modo, montar um movimento rizomático para os sons executados. Os acontecimentos sonoros, interconectados uns aos outros, alimentam esquemas de movimentação que eles mesmo produzem e trocam entre si. Esta projeção sonora faz com que o espaço se movimente em múltiplas direções, como se estivesse “borbulhando”.

### **O espaço interseccional**

Entre o público atuante e as informações estéticas encontradas na instalação forma-se um espaço de tensão. Seria a idéia de um espaço fechado numa caixa escura, isolado da realidade do dia a dia, como se os corpos estivessem numa dimensão semelhante à dos sonhos.

Todavia, há uma relação que é reflexo daquela encontrada no ritual *maraká*. No *maraká* os Asuriní dançam de frente para o *yvara*, no espaço da *tukaia*, indo para frente e para trás, sendo que diante deles encontram-se uma legião de espíritos. Há uma espécie de espelhamento, de modo que a presença dos espíritos aparecem como duplo dos Asuriní. Uma situação quase que de confronto, de limite, mas que está sendo “assegurada”. Àqueles que ali estão são de naturezas diferentes. Há a partilha do espaço por seres de duas naturezas distintas, mas ao mesmo tempo há um grande risco nesta ação.

Em muitos rituais, encontramos esta relação de alteridade. De um lado os que recebem, e de outro os que são recebidos. Muitos rituais são produzidos para que uma

negociação ocorra. Rituais estão revestidos por uma lógica da relação com o outro, mesmo que este outro seja uma outra parte de um mesmo sujeito.

Na instalação, de forma semelhante, o público-atuante é confrontado com as imagens projetadas, como se estas estivessem numa outras região do espaço. Mas o gesto que produz a relação interativa somente pode ser alcançado com a atuação do público sobre as interfaces.

As imagens projetadas e os sons que compõem o espaço sonoro aparecem, deste modo, como as alteridades em relação aos atuantes. Estes, por sua vez, são levados a buscar nas imagens novas combinações através do manuseio das interfaces. São levados a vasculhar aquele espaço imaterial que se projeta, a se perguntar sobre a natureza daquelas imagens, a quem pertence àqueles corpos diferentes dos seus. Ao intensificarem o controle sobre a máquina, os atuantes sentem que são “pegos” pela mutação do próprio sistema, que faz com que o controle seja perdido. Assim, o atuante deve iniciar novamente sua descoberta, deve novamente encontrar a percepção das estruturas da brincadeira para poder acessar as informações e interagir.

O espaço interseccional é este local em que as diferenças são postas em contato e acabam por resultar numa nova combinatória. De algum modo, o conhecimento, entendido aqui como algo conquistado na possibilidade de produzir novos estados de percepção, é fragmentado e reformulado. A estrutura biológica, interceptando a descontinuidade da estrutura do meio, passa por uma reformulação de fluxos. O espaço interseccional faz as imagens sem matéria e as matérias sem imagem, perpassarem os corpos dos atuantes como se transformassem sua própria natureza, intervindo e produzindo descontinuidade em suas memórias e pensamentos.

Este espaço é liminóide, pois o jogo resultante das relações estabelecidas entre os atuantes e a máquina, as estruturas e os sentidos postos em simbiose possui uma dimensão sensorial e cognitiva. Os limites são rompidos pela ritualização do espaço e pelo desencadeamento do processo.

Assim, o espaço interseccional é aquele que, intervindo na percepção dos sujeitos através da tensão gerada por uma descontinuidade estrutural entre seres de diferentes naturezas, ou entre os seres e o meio em que habitam naquele instante, pulveriza os regimes de signos, produzindo assim, uma descontinuidade na percepção.

### **Um brinquedo antropológico**

Vamos pensar que esta perspectiva nos leva a entender a instalação como um brinquedo antropológico. A instalação é um dos suportes da pesquisa, pois é nela que se materializam de forma específica certos resultados.

O aspecto maquínico do ritual Asuriní nos leva a ver os corpos como os próprios suportes dos códigos sociais. Encontramos na memória dos movimentos, dos sons, do domínio tecnológico referente a confecção aos objetos rituais, das pinturas, da escuta e memorização dos mitos e rituais realizados no passado as tecnologias de conhecimento que as sociedades sem escrita e sem estado utilizam para poderem manter uma certa finitude das velocidades, e assim substituir o infinito por alguma forma de organização. Assim, a realidade pode ser produzida e limitada, e por detrás desta questão, encontra-se a própria relação entre o processo de vida e morte dos seres e coisas.

Nas sociedades pós-industriais, a memória e o conhecimento também são resultantes de uma relação que os homens possuem com suas tecnologias. Todas as máquinas audiovisuais são formas de estender as capacidade do corpo e da memória. Ao observarmos esta questão, somos levados à compreensão de que a memória humana é elástica e para se manter deposita na matéria do mundo informações, formatando escrituras que referem-se aos desejos coletivos. Ao criarmos objetos tecnológicos estabelecemos também novas relações com nossos próprios corpos, estamos concomitantemente recriando nossos corpos.

Neste sentido, o primeiro som emanado modificou o corpo daquele que o emitiu, já que lhe forneceu uma potência de linguagem. A linguagem é, em primeiro plano, uma potência estética. Mas a linguagem é um meio de transferência, um dispositivo de



troca, uma forma de traçar caminhos de relação. O homem ao interagir com o meio interfere e sofre interferências, modificando assim as possibilidades de relação. Deste modo, deposita sua energia em formações e em signos, criando caminhos e possibilidades finitas para seu meio, das quais ele mesmo deriva. O corpo é algo estendido nesta rede de possibilidades, delimitado por um certo estado de percepção.

Produzindo máquinas de som e imagem os homens alteram suas percepções do tempo e do espaço. Produzindo descontinuidade, reinventam seus corpos, suas emoções e modificam seu “estar no mundo”. Criam uma mediação entre realidades distintas, que passam a ser intercambiáveis.

A instalação resultante da pesquisa com o ritual *maraká* pode ser entendida como um brinquedo antropológico. Sua natureza nos propõe a idéia deste jogo de transformações e identidades. Os signos gerados são apresentados como ideogramas dinâmicos. Constituem uma linguagem de signos de imagens e sons que são confrontados com os atuantes, penetrando suas memórias e desdobrando-se em novos signos. A instalação aponta para um suporte que favorece o surgimento de uma linguagem de signos que abrem e fecham sentidos.

Por ser um registro e ao mesmo tempo uma resultante do processo em que os conhecimentos e experiências são diluídos, a instalação possui um duplo sentido: de um lado possui um aspecto de conservação da memória e da experiência; e por outro, funciona como um catalisador do processo de decomposição e reestruturação destas próprias memórias, que são postas em relação com outras experiências e, conseqüentemente, transformadas de modo que façam sentido para a relação do indivíduo (no caso eu, o pesquisador) com o seu meio.

Uma expansão do processo da memória, que pode ser compartilhada coletivamente através de uma interface tecnológica. O suporte de (re)criação de idéias a partir da experiência do contato intercultural, no caso o contato com os Asuriní do Xingu, seu modo de vida e sua estética atravessam assim o limiar da escrita, para ir em direção ao universo dos signos sonoros e imagéticos, concebidos na diluição e transformação dos

registros recolhidos no próprio campo. Como um registro multimídia mas, ao mesmo tempo, como uma máquina feita especialmente para a decomposição da própria experiência, e que será posta no espaço de partilha como resultado de uma experimentação.

### **Uma transferência**

A experiência de campo junto aos Asuriní do Xingu, os trajetos na floresta junto com *Apebú* para extrair materiais e confeccionar objetos para o ritual, desencadeado pelas imagens e sons registrados no passado, que foram levados a aldeia produziram uma repercussão em meus pensamentos e ações, de modo que isto determinou a trajetória da pesquisa e seus resultados.

Se por um lado, as imagens e sons levados a aldeia produziram uma agência naquele espaço, já que desencadearam um processo ritual e ao mesmo tempo um processo de conservação de um conjunto de ações ligadas a confecção de seus instrumentos rituais, suas crenças e sua identidade; por outro, a experiência de conviver com o xamã e o *wanapy* daquele ritual, acompanhando-os e cooperando na produção do evento, na preparação do espaço e da máquina ritual *maraká*, desencadeou uma espécie de transferência daquela experiência para o meu corpo e, conseqüentemente, para os resultados desta pesquisa. Assim, a preparação do espaço da *tukaia*, vivida por mim naqueles dias da pesquisa de campo, agencia em minha própria experiência a produção de um outro espaço, influenciado pela lógica de minhas descobertas e em congruência com a relação que meu corpo estabelece com os dispositivos técnicos de meu próprio meio.

Neste sentido, o processo de confecção da instalação aqui apresentada relaciona-se com a experiência de montagem da *tukaia*, vivida juntamente com o *wanapy* Asuriní. Um espaço interseccional vivido entre o eu e o outro, que assinala em meu próprio corpo um processo de intercâmbio. O mito relacionado ao *wanapy*, seu papel ritual, sua preparação do espaço foi, deste modo, “absorvido” em meu processo criativo, como uma substância transferida para o espaço do corpo, modificando assim suas redes de ações e pensamentos.

Esta experiência provinda do contato com o ritual *maraká*, o mito e o papel do *wanapy*, desdobra-se, deste modo, na percepção de uma relação específica entre a performance, o meio e o corpo, o que inconscientemente desencadeia um processo de decomposição da memória e da experiência, que extravasa o universo da linguagem escrita e se materializa em objetos, imagens e sons.

## **VI**

### **Performance, espaço e percepção**

## Corpo e espaço

O corpo e o ambiente encontram-se em congruência de tal maneira que as transformações do meio interferem diretamente nas possibilidades do corpo assim como o corpo recria o meio com suas intervenções. A intenção de intervir no meio para recriar o corpo encontra-se presente na performance desde as suas mais antigas manifestações.

A arte da performance, entendida aqui como movimento de desencadeamento de um outro paradigma das artes no século XX, aponta para este fazer. O espaço de transformações, de produção, armazenagem e agenciamento de possibilidades de relação entre corpo e espaço, definem um papel para a arte, que a coloca enquanto produtora de realidade. A produção do *environment*, do invólucro-roupagem que se coloca no corpo para alterar as percepções pode ser considerado um dos componentes da arte da performance.

Porém, este invólucro não funciona como um filtro da realidade, pensada como algo universal (realidade objetiva), mas como um órgão, que acoplado ao corpo, passa a integrar o próprio processo de elaboração de realidades. Portanto, não me refiro a percepção como a capacidade de capturar algo externo ao corpo, em sua ordem extensiva, mas como uma mudança de ordem intensiva que provém da ação performativa e do ritual. A extensão é um dado, mas a ela deve se juntar uma transformação nas intensidades corporais.

Assim, a performance aplica as tecnologias desenvolvidas pelo homem buscando intensificar o uso da memória e da imaginação, das emoções e das experiências de vida, produzindo linhas de fuga e processos de subjetivação. A performance é então uma arte das mutações. Mas para as mutações ocorrerem, a performance necessita criar ruídos no meio, desconstruindo sentidos e valores, e armazenando possibilidades. Este processo de recriação atua no corpo e no espaço simultaneamente.

Esta intervenção no meio, a rigor, sempre ocorreu, já que o corpo é, numa certa medida, ele próprio uma tecnologia, uma máquina. Mas isto não significa afirmar que o corpo é apenas uma máquina. Segundo o neurobiólogo Humberto Maturana (2006), o aspecto máquina do corpo é apenas um dado, na medida em que os seres vivos constituem

um “sistema determinado estruturalmente”, mas também um “sistema *autopoiético*”. Enquanto sistemas moleculares, os sistemas vivos são abertos ao fluxo da matéria e da energia. Porém, enquanto sistemas *autopoiéticos*, são “sistemas fechados em sua dinâmica de estados, no sentido de que eles são vivos apenas enquanto todas as suas mudanças estruturais forem mudanças estruturais que conservam sua *autopoiesis*”. Os seres vivos são produtores e produtos do meio aos quais se relacionam, pois “as moléculas produzidas através de suas interações produzem a mesma rede molecular que as produziu, especificando a qualquer instante a sua extensão” (Maturana, 2006, p. 175).

Este é um dado importante sobre a relação do corpo com o meio e as máquinas: em sua natureza estrutural, energética e dinâmica, o corpo faz parte de toda a rede molecular constituída pelo meio em que atua, trocando assim, energia, signos e matéria com este meio. Deste modo, o corpo encontra-se em constante transformação, e esta transformação ocorre pela interação com o meio. Isto nos leva a ver o corpo como algo aberto a transformações que ocorrem dentro de um limite determinado pela congruência com o meio. Mas ao mesmo tempo, existe uma dinâmica de estados, na medida em que o corpo depende de um certo nível de conservação para manter sua identidade e sua “*autopoiesis*”.

A tecnologia é, neste sentido, uma operação em conformidade com as possibilidades de relação do corpo com o meio, mas também um produto da necessidade de transformação e adaptação. Neste sentido, a relação com a tecnologia ocorre no sentido de uma expansão das habilidades operacionais em todos os domínios do corpo, inclusive a memória, a imaginação e a percepção.

Os seres humanos depositam signos no espaço, constituindo, deste modo, meios de conservação das qualidades de suas relações. A conservação de signos na matéria, no corpo, ou em tecnologias especificamente geradas para este fim, como a fala, a escrita e a informática, fornecem a vida um certo limite, um território de possibilidades onde a existência de um certo *modus operandi* pode se realizar. Deste modo, também torna-se possível a transferência e o intercâmbio de componentes entre diferentes sujeitos.

O ritual xamanístico e a arte da performance são termos afins na medida em que são vistos como eventos que colocam em movimento a relação entre a conservação e a transformação, intensificando, neste sentido, um intercâmbio entre o passado e o futuro<sup>67</sup>.

O tema da conservação e da transformação enquanto poéticas existentes no xamanismo e na arte da performance referem-se por continuidade ao tema da vida e da morte, o uso e o desuso de objetos e coisas ligadas a existência das pessoas. Tratam da presença das entidades e coisas não-visíveis, do envelhecimento do corpo e da transformação da matéria.

Deste modo, a transformação corporal inclui também as tecnologias do imaginário, o mito e as formas simbólicas, que atuam como espécies de objetos imateriais que podem ser transferidos de um corpo a outro. Esta dinamização dos fluxos de troca dos componentes materiais e imateriais do corpo também é encontrada tanto na temática abordada pelo xamanismo quanto nas experimentações da arte da performance.

Esta dimensão de transferência e interseção entre as diferentes subjetividades nos faz voltar a idéia de performance enquanto um espaço liminar. Pode-se pensar, deste modo, que a intervenção tecnológica no corpo é o próprio processo de transmutação corporal, e que a arte da performance é um espaço de experimentação de transformações possíveis.

No xamanismo e no ritual observa-se uma relação que indica esta expansão das habilidades. Quando o índio passa a viver com os homens brancos e suas tecnologias, seu campo de relação se modifica, sendo que para perceber esta outra realidade o xamã tem que acoplar ao seu corpo as máquinas que fornecem ao corpo do homem branco o seu estado de percepção. Deste modo, os xamãs assumem a perspectiva daqueles que vêem o mundo através daquelas máquinas, incorporando esta perspectiva ao seu próprio corpo (Ferreira, p. 2006).

---

<sup>67</sup> Não coloco a relação presente, futuro e passado sob o ponto de vista de uma relação linear, mas como espaços constituídos de recordação, imaginação e presentificação que fluem como um hipertexto.

O que interessa para o xamã no contato com as tecnologias é a perspectiva da máquina, e ele ritualiza esta relação, num processo que podemos denominar de auto-iniciação, para que gradativamente possa vestir a máquina e acrescentar ao seu corpo uma outra perspectiva. Deste modo, alcança a percepção e os poderes necessários para poder estar num espaço existencial que se difere daquele de sua tradição.

O artista performático em seu devir criativo faz algo semelhante. Porém, como um sujeito que já habita e se acopla às máquinas modernas, sendo ele mesmo um produto pós-industrial, decompõe as subjetividades depositadas nos usos cotidianos dos objetos tecnológicos para poder realizar recombinações entre as partes de um todo, gerando assim novas máquinas, novos maquinismos e novas percepções. Ele pode, deste jeito, produzir máquinas que interferem na dinâmica do espaço - máquinas ruidosas que produzem descontinuidade.

Ao interferir nos dispositivos técnicos de seu meio, o artista performático busca experimentar as possibilidades de incorporação destes mesmos dispositivos em seu próprio corpo e, assim, modificar as possibilidades de percepção. Ele busca fazer isto não somente como um exercício da própria experiência, mas como uma experiência que ele partilha com outros sujeitos.

### **Performance e percepção**

Esta congruência entre o corpo e o meio nos leva a observar a percepção como um fenômeno relacionado aos diferentes estados corporais, considerando toda a congruência do corpo com o espaço físico e a mediação tecnológica, mas também os recursos simbólicos e imateriais presentes no pensamento e nas ações humanas. Deste modo, o ato de perceber não pode ser visto como algo independente da mediação material e simbólica, das conversões de signos em outros signos, da dimensão espacial e acústica do meio. Em outras palavras, a percepção encontra-se na relação do corpo com o meio.

É necessário percorrer esta noção de que o observador constitui, a partir de sua corporeidade, o modo de percepção que ele detém em um determinado instante. A



percepção encontra-se numa propensão correlata a da corporeidade, e na medida em que o corpo sofre modificações as percepções tendem a acompanhá-lo. Assim, não há um esquema de percepção que seja algo isolado do corpo, e a percepção é, portanto, um fenômeno integrado e envolto em sinestésias.

A idéia de uma objetividade observada de forma imparcial, distante daquilo que projetamos a partir de nossa consciência, de nosso espaço interno, é somente uma crença que insiste em afirmar que por detrás destes aparelhos ruidosos e suscetíveis à ilusões que são nossos sentidos existe algo que ocorre numa dimensão específica da matéria e da energia. Esta crença trata, portanto, o aparelho sensorial humano como algo suscetível à erros, pois os órgãos podem se deixar levar pelas emoções e assim perderem a objetividade. Assim, este tipo de pensamento compreende a idéia de uma realidade universal, que somente pode ser alcançada através de recursos oferecidos na esfera do pensamento e da razão, pois os sentidos podem gerar ilusão. A ilusão é, portanto, aquele evento da percepção que não corresponde ao fenômeno objetivo propriamente dito.

Eu não penso assim. Para mim, os seres humanos pensam como sentem. Sentimento e razão são, portanto, elementos que trabalham juntos, mesmo que consideremos que em algumas condições possa ocorrer a intensificação de um ou outro destes domínios. O raciocínio, o cálculo, a emoção, a razão, o mito, a sensação, a escuta, a visão, enfim, todos os recursos de subsistência desenvolvidos pelos seres vivo, considerando, é claro, suas qualidades específicas, podem ser vistos como dispositivos que conferem ao corpo uma percepção específica.

Esta idéia fica mais fácil de ser explicada quando pensamos, por exemplo, o quanto modificamos nossa percepção de mundo quando lemos um livro que versa sobre um determinado assunto de nosso interesse, ou quando assistimos a um filme cujo tema polemiza algum assunto da atualidade e temos que posicionar nossos pensamentos e ações para com aquele assunto. A percepção não é modificada, portanto, somente por agentes materiais, mas também por agentes simbólicos que acoplamos em nossos corpos.

Cassirer (2000/2001) havia dados indícios sobre tal questão ao afirmar que as formas simbólicas e os sistemas de conhecimento, isto é, o mito, a ciência, a religião e as artes são os instrumentos pelos quais os homens compreendem a realidade. O corpo, ao acoplar instrumentos simbólicos altera a própria percepção.

Neste sentido, ao atuar a partir de diferentes dispositivos em um meio o corpo acaba por redimensionar seu estado perceptivo. Não podemos negar, deste modo, o fato de que instrumentos como o microscópio e o telescópio interferiram diretamente na capacidade de visão dos corpos humanos, mas também não podemos negar o fato de que o surgimento destes instrumentos referem-se às profundas alterações nas emoções e pensamentos do homem de um determinado período histórico. As tecnologias materiais estão sempre juntas das tecnologias intelectuais que as fundamentam, e também dos desejos e emoções que são produzidos coletivamente pelos homens de uma certa cultura, que em algumas situações inevitavelmente necessitam alterar a percepção que possuem da realidade.

Porém, o xamanismo vai além. O que o xamanismo apresenta é uma idéia de percepção móvel que não se refere a uma mobilidade histórica, no sentido de uma sucessão das renovações técnicas que levam a novas percepções de mundo, mas a aceitação de uma mobilidade que ocorre cotidianamente e a cada momento. Um fluxo ininterrupto de ocorrências que estão a todo momento modificando os estados de percepção e relação com o mundo circundante.

Mas o xamanismo também nos apresenta um certo controle sobre estes fluxos. Este controle decorre da capacidade do xamã de lidar com os dispositivos produtores de sons e imagens para fundar o próprio espaço de percepção. Assim, o xamanismo aponta para a percepção enquanto algo móvel, mas ao mesmo tempo nos mostra que o controle sobre a produção de sons, imagens e tecnologias corporais são fundamentais para se obter o intercâmbio com outros meios.

A performance ritual xamanística, conforme a observamos no ritual *maraká* dos Asuriní do Xingu, se faz num ambiente de fluxo sinestésico. É no interior deste fluxo

de sinestesias e signos ligados ao meio e seus acontecimentos (animais e espíritos, seres invisíveis, caminhos cósmicos, homens de outras culturas, presença de novas tecnologias), que o xamã desenvolve um processo de apreensão da realidade, buscando dar sentido aos sentidos (corporais) e às ações.

A arte da performance, ao fazer uso do movimento, dos gestos, dos sons e das intervenções visuais e plásticas no espaço seus instrumentos de apreensão e produção de realidades, também apresenta-se como uma forma que os coletivos humanos possuem de “experimentar os estados de percepção”, visto sua propensão em desencadear transformações de nível subjetivo em seus processos (Nespoli, 2004).

O processo de hibridismo e multiplicação dos suportes que, conforme descrevi no início deste trabalho, caracteriza a arte da performance no século XX, mediado cada vez mais pelas tecnologias digitais, nos propõe um ambiente, cuja percepção sinestésica ocorre numa intensidade alargada, como ocorre nas performances rituais tradicionais.

Entretanto, o ambiente sinestésico amplamente tecnologizado da arte da performance possui uma condição peculiar, decorrente de sua imersão na especificidade epistemológica da qual as tecnologias digitais emergem. Os ambientes digitais possuem como característica o aspecto relacionado ao intercâmbio de signos, que são transformados em novos signos, de forma continuada, e através de projeções realizadas por cálculos. O cálculo, sendo um recurso fundamental da estrutura do funcionamento de um computador, apresenta-se como elemento mediador dos diferentes tipos de signos que emergem no espaço, em decorrência das interações realizadas.

Isto não significa que, com a utilização das tecnologias informacionais, a performance esteja se distanciando dos sentidos e do corpo, já que o poder de cálculo é apenas um dos aspectos relacionados às tecnologias digitais, e encontra-se contrabalançado com a produção de informações que atuam diretamente em nosso sentidos, produzindo uma apreensão específica do mundo. As “infosensações” geradas nestes ambientes constituem, deste modo, um campo específico de experiências (Basbaum, 2008). A imersão em

ambientes visuais e sonoros digitais, produzem uma ampliação da percepção sinestésica, que emerge de uma continuidade entre o espaço interno e espaço externo ao corpo.

A performance é, em suas manifestações mais tradicionais, uma arte que explora as percepções de mundo. As manifestações performáticas contemporâneas não deixam de propor este mesmo objetivo por fazerem uso contínuo de tecnologias digitais. Ao contrário, elas inauguram uma outra dimensão desta exploração, ao investigarem, em seus processos estéticos híbridos e sinestésicos, as potencialidades de produção de agenciamentos perceptivos que são próprios dos meios digitais.

# Referências

## Bibliografia

- ALVARES, M. M. - **O canto e a pessoa Maxakali**. in: Músicas Africanas e indígenas no Brasil. Belo Horizonte. Editora da UFMG. 2006.
- ARANTES, U. C. - **Artaud: teatro e cultura**. Campinas. Editora da Unicamp. 1988.
- ARTAUD, A. - **O Teatro e seu Duplo**. São Paulo. Martins Fontes. 1991.
- BASBAUM, S. R. - **Percepção digital: sinestesia, heperestesia, infosensações**. São Paulo. Revista Universitária do Audiovisual. 2008.
- BASTIDE, R. – **O candomblé da Bahia: Rito Nagô**. São Paulo. Ed. CIA editora nacional. Coeleção Brazilianas. 1978.
- BASTOS, R. J. M. - **A musicológica Kamayurá: para uma antropologia da comunicação no Alto Xingu**. Florianópolis. Ed. da UFSC. 1999.
- COHEN, R. - **Performance como Linguagem**. São Paulo. Perspectiva. 1989.
- \_\_\_\_\_ - **Work in Progress na Cena Contemporânea**. São Paulo. Perspectiva. 1998.
- COHEN, R.; Agra, L. – **Criação em hipertexto: vanguarda e territórios mitológicos**. (s/d).
- CARLSON, M. – **Performance: a critical introduction**. London and New York. Routledge 1996.
- \_\_\_\_\_ – **Teorias do Teatro**. São Paulo. Ed. da Unesp. 1997.
- CASSIRER, E. – **A Filosofia das Formas Simbólicas**. São Paulo. Martins Fontes. 2001.

- \_\_\_\_\_ – **Linguagem e Mito**. São Paulo. Perspectiva. 2000.
- CASTRO, E. V. **Perspectivismo e multinaturalismo na américa indígena**; in: A inconstância da alma selvagem. Ed. Cosac Naify. São Paulo. 2002.
- CESARINO, P. de N. - **De Duplos e estereoscópios**: paralelismo e personificação nos cantos xamanísticos ameríndios. Mana. 2006.
- DELEUZE, G. – **Conversações**. Rio de Janeiro. Editora 34. 1992.
- DELEUZE, G. ; GUATTARI, F. - **Mil Platôs: capitalismo e esquizofrenia**. Rio de Janeiro. Editora 34 – 1995.
- \_\_\_\_\_. - **O Sentido dos Sentidos: A educação (do) sensível**. Tese de doutorado. Campinas. Unicamp - Faculdade de educação. 2000.
- ECO, H. – **Obra Aberta**. São Paulo. Perspectiva. 2001
- ELIADE, M. - **O Sagrado e o Profano: a essência das religiões**. São Paulo. Martins Fontes. 1992.
- \_\_\_\_\_ - **Mito e Realidade**. Ed. Perspectiva. 1963.
- \_\_\_\_\_ - **O Xamanismo e as Técnicas Arcaicas do Êxtase**. São Paulo. Martins Fontes. SP. 2002.
- FERREIRA, P. P. - **Música eletrônica e xamanismo: técnicas contemporâneas do êxtase**. Campinas. Unicamp. Tese de Doutorado. 2006.
- FOUCAULT, M. – **Vigiar e Punir**. Petrópolis/RJ. Ed. Vozes. 1975.
- FAVARETTO, C. - **A Invenção de Hélio Oiticica**. São Paulo. Editora da Universidade de São Paulo. 1992.

- GARCIA-ROZA, L. A. - **Freud e o Inconsciente**. Rio de Janeiro/RJ. Jorge Zahar Editora. 1988.
- GEERTZ, C. - A Religião como Sistema Cultural. In: **A Interpretação das Culturas**. Rio de Janeiro. Zahar. 1978.
- \_\_\_\_\_ - A Arte como Sistema Cultural. In: **O Saber Local**. Petrópolis. Vozes. 1999.
- GELL, A. - **Art and agency : an anthropological theory**. Oxford. New York: Clarendon Press, 1998.
- \_\_\_\_\_ - **Technology and Magic**. Anthropology Today, Vol. 4, N. 2. 1988.
- GLUSBERG, J. – **A Arte da Performance**. SP. Perspectiva. 1987.
- GOFFMAN, E. – **Interaction Ritual**. New York. Anchor Books – 1967.
- GOLDBERG, R. - **A Arte da Performance: do futurismo ao presente**. São Paulo. Martins Fontes. 2006.
- GOSWAMI, A - **O Universo Auto-Consciente**. RJ. Record/Rosa dos Tempos. 1998.
- GREGOR, T. - **Mehinaku: o drama da vida diária em uma aldeia do Alto Xingu**. São Paulo. Companhia editora nacional. 1982.
- GUATTARI, F. – **O Inconsciente Maquínico: ensaios de esquizo-análise**. Campinas. Papirus. 1988.
- \_\_\_\_\_ - **As Três Ecologias**. Campinas. Papirus. 1990.
- \_\_\_\_\_ – **Caosmose: um novo paradigma estético**. Rio de Janeiro. Editora 34. 1992.
- GUINSBURG, J. – **Da Cena em Cena**. SP. Perspectiva. 2001.

- HALBWACHS, M – **A Memória Coletiva**. Paris/França. Ed Presses Universitaires de France. 1950.
- JUNG, C. G. **O Homem e seus Símbolos**. Rio de janeiro. Nova Fronteira. 1964.
- JUNG, P. - **Arte da África: obras primas do museu etnológico de Berlim**. Centro cultural Banco do Brasil. 2003.
- KOELLREUTTER, H. J. – **Por uma nova teoria da musica, por um novo ensino da teoria musical**, in: Cadernos de Estudo: educação musical. Belo Horizonte. MG. 1997.
- KERSHAW, B. **The Radical in Performance: Between Brecht and Baudrillard**. London-New York. Routledge. 1999.
- LAGROU, E. - **A fluidez da forma: arte, alteridade e agência em uma sociedade amazônica (Kaxinawa, Acre)**. Rio de janeiro. Topbooks. 2007.
- LANGDON, E. J. M. (org.) - **Xamanismo no Brasil: novas perspectivas**. Florianópolis. Editora da UFSC. 1996.
- LEHMANN, H. - **Teatro Pós-Dramático**. São Paulo. Cosac Naify. 2007.
- LÉVI-STRAUSS, C. - **O Pensamento Selvagem**. São Paulo. Cia Editora Nacional. 1976.
- LÉVY, P. – **As tecnologias da inteligência**. São Paulo/SP. Ed. 34. 1993.
- \_\_\_\_\_ - **Ideografia Dinâmica: Para uma imaginação artificial?** Ed. Instituto Piaget. Coleção Epistemologia e Sociedade. 1997.
- \_\_\_\_\_ - **A máquina universo: criação cognição e cultura informática**. São Paulo. Ed. Artmed. 1987.
- LUCKMAN, T. ; BERGER, P. T. – **A Construção Social da Realidade**. Petrópolis/RJ. Ed. Vozes. 1966.



- MCLUHAN, M. - **Os meios e comunicação como extensões do homem**. São Paulo. Ed. Cultrix. 1964.
- MATURANA, H. - **Cognição, ciência e vida cotidiana**. Belo Horizonte. Editora da UFMG. 2006.
- MAUSS, M. - **As Técnicas Corporais**. In: Sociologia e Antropologia Vol. II. São Paulo. Editora Pedagógica e Universitária. 1974.
- MÜLLER, R. P. - **Os Asuriní do Xingu: história e arte**. Campinas. Editora da Universidade Estadual de Campinas. 1990.
- \_\_\_\_\_ - **Rituais Religiosos e Performance Artística: uma leitura antropológica do espetáculo bailarinas de terreiro**; in: Cultura Vozes Vol. 89, Fascículo 3 (p.128-133). Editora Vozes. 1995
- \_\_\_\_\_ – **Ritual e Performance Artística**; In: Performáticos, Performance & Sociedade. Brasília. UNB. 1996.
- \_\_\_\_\_ - **O Corpo em Movimento e o Espaço Coreográfico: antropologia estética e análise do discurso no estudo de representações sensíveis**; In: niemeyer, A.M. e Godoi, E. P. (orgs.).
- \_\_\_\_\_ - **Além dos Territórios: um diálogo entre a etnologia indígena, os estudos rurais e os estudos urbanos**. Ed. Mercado de Letras / Departamento de Antropologia, IFCH / UNICAMP. 1998.
- \_\_\_\_\_ – **Corpo e Imagem em Movimento**; In: Revista de Antropologia (43 n.º2):165-193. São Paulo. USP. 2000.
- \_\_\_\_\_ - **O Corpo em Movimento: mortos e deuses na dança de São Gonçalo**; in: Cadernos CERU série (2- n.º12):91-113. Centro de Estudos Rurais e Urbanos, Humanitas/FFLCH/USP. São Paulo. 2001.

- \_\_\_\_\_ - **Arte contemporânea e arte indígena amazônica na contemporaneidade**. Jornadas Arte Amazônico, Ayer y Hoy. Institut Universitari de Cultura de la Universida Pompeu Fabra Amics del Museu Barbier-Mueller d' Art Precolombi de Barcelona. 2006. 2006.
- MULLER, R. A. P. ; PINTO, A. M. V. ; SILVA, F. A. da - **Documentação e transmissão dos saberes tradicionais dos Asuriní do Xingu**. (Folheto de kit multimídia de acervo do patrimônio imaterial dos Asuriní di Xingu). 2006.
- NAFFAH NETO, A. - **O Inconsciente: um estudo crítico**. 2ª Ed. São Paulo. Ática. 1988.
- \_\_\_\_\_ - **O Inconsciente como Potência Subversiva**. São Paulo. Escuta. 1991.
- NESPOLI, E. - **Performance e Ritual: processos de subjetivação na arte contemporânea**. Dissertação de mestrado. Universidade Estadual de Campinas. 2004.
- RODRIGUES, G. – **Bailarino-pesquisador-intérprete: processos de formação**. Rio de Janeiro. Funarte. 1997.
- ROLNIK, S. (Org.) - Lygia Clark da obra ao acontecimento, somos o molde a você cabe o sopro. Pinacoteca do estado de São Paulo. São Paulo. SP. 2005.
- SANTAELLA, L. – **O que é semiótica**. São Paulo/SP. Ed. Brasiliense. 1990.
- SANTAELLA, L. – Sujeito, subjetividade e identidade no ciberespaço”. In: Derivas: Cartografias do espaço, Anna Blume, 2004.
- SCHECHNER, R - **Performance Theory**. London-New York. Routledge. 1988.
- \_\_\_\_\_ - **The Future of Ritual: writings on culture and performance**. London-New York. Routledge. 1993.
- \_\_\_\_\_ - **Performance Studies**. USA/Canadá. Routledge. 2002.

- \_\_\_\_\_; APPEL, W. (org.) – **By Means of Performance: intercultural studies of theatre and ritual**. Cambridge. Press syndicate of University of Cambridge. 1990.
- SENN, D. - **Systems for Non-Linear Instruments and Notation**. Journal of New Music Research. Amsterdam. Holanda. 1994.
- SOGABE, M. ; LEOTE, R. ; ZAMPRONHA, E.; HILDEBRAND, R. FOGLIANO, F. - **Atrator Poético: interface entre Arte, Ciência e Tecnologia**. Revista Artciencia. Ano II, N. IV. 2006.
- TURNER, V. - **O Processo Ritual: estrutura e anti-estrutura**. Petrópolis. Vozes. 1974.
- \_\_\_\_\_ – **The Anthropology of Performance**. New York. PAJ Publications. 1988.
- \_\_\_\_\_ - **Are there universal of performance in myth, ritual and drama**; In: **By Means of Performance: intercultural studies of theatre and ritual**. Cambridge. Press syndicate of University of Cambridge. 1990.
- WISNIK, J. M. - **O som e o sentido: uma outra história das músicas**. Companhia das Letras. São Paulo. SP. 1989.

## **Multimídia**

- MULLER, R. A. P. ; SILVA, F. A. ; NÉSPOLI, E. ; PINTO, A. V. ; COELHO, R. F. - Documentação e transmissão dos saberes tradicionais dos Asuriní do Xingu. 2006. (Desenvolvimento de material didático ou instrucional - Kit multimídia de acervo do patrimonio imaterial dos Asuriní do Xingu). 2006.